

Ion Anestin

SCRIERI DESPRE TEATRU

I. ANESTIN

SCRIERI DESPRE TEATRU

Ediție, prefață, note și bibliografie de
VICTOR DURNEA

EDITURA MINERVA
București — 1989

ISBN 973—21—0047—8

PREFAȚA

Cînd în 1968 se deschidea în holul Teatrului de Comedie o mică și discret comemorativă expoziție Ion Anestin, de la a cărui moarte se împlineau cinci ani, cei mai mulți dintre vizitatori ignorau aproape totul în legătură cu autorul lucrărilor. Două decenii în care acesta nu avusese decît o neînsemnată posibilitate de a fi în contact cu publicul fuseseră de-ajuns ca să risipească marea notorietate de care se bucurase între 1930 — 1944 graficianul și publicistul, pictorul și sculptorul, literatul și omul de teatru Ion Anestin.

Și, cu toate că acelei prime expoziții i-a urmat alta, o retrospectivă organizată la Sala Dalles, în decembrie 1974 — ianuarie 1975, apoi la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, în ianuarie — februarie 1975, cu toate că între timp s-au tipărit cîteva pagini de amintiri ce-l evocă în cuvinte călduroase pe artist, cu toate că unele din făptuirile sale sînt menționate cu diverse prilejuri, nu se poate susține totuși că publicul larg de astăzi îl cunoaște mai bine și că, mai ales, îi recunoaște niște merite.

În ultimă instanță, o expoziție poate incita interes pentru o creație, poate determina o recunoaștere a valorii acesteia, dar efectele ei sînt limitate în timp și spațiu. O autentică reintegrare a unei opere în actualitate presupune intervenția judecății critici și a istoriei culturii, precum și accesul permanent al publicului la ea. Or, pînă în prezent, activitatea lui Ion Anestin, nici în ansamblul ei, nici pe domenii aparte, nu a făcut obiectul unui studiu critic aprofundat. Mai mult, numele lui lipsește din enciclopedii și dicționare biografice, din istorii ale literaturii și ale artelor plastice etc., adică din ceea ce constituie sau ar trebui să constituie memoria culturii unui popor.

„Tăcerea" criticii în privința lui Ion Anestin are o cauză obiectivă: în condițiile în care a fost necesară o atît de amplă revalorificare a moștenirii culturale românești, era normal să se dea prioritate personalităților de prim-plan, lăsîndu-se pentru mai tîrziu cele de fundal ori promisiunile împlinite doar parțial. Dar, alături de această cauză, vor fi fost și altele. Uitarea de către posteritate a unui creator este, în genere, echivalentă cu o judecată de valoare negativă. Trecînd peste circumstanțele speciale care au produs fenomenul, critica va fi acordat credit deplin verdictului tacit, renunțînd să se angajeze într-un recurs „fără perspective".

În ceea ce ne privește, credem că în momentul de față, deși revalorificarea moștenirii marilor creatori din perioada interbelică nu s-a încheiat, putem să ne îndreptăm atenția și asupra celor care au contribuit într-o măsură mai mică, dar au contribuit totuși, la configurarea vieții artistice de atunci. Iar dacă printre aceștia se numără și Ion Anestin, reexaminarea vieții, activității și operelor sale nu va fi inutilă.

Ion-Valentin Anestin a văzut lumina zilei la 24 decembrie 1900 [1]. Pentru părinți, Theodor — funcționar — și Maria — „menajeră" — auspiciile nașterii unicului fiu vor fi fost deosebit de favorabile. Data — ajunul Crăciunului — și apropiatul debut al secolului al XX-lea, care promitea o lume și o viață noi, incomparabil mai fericite, trebuiau să prezideze un destin de excepție. Ei, ca și toți cei apropiați, au zis și răszis copilului acest lucru, evident spre a-i stimula silința, dorul de realizare, încît au sfîrșit prin a-l exceda. Mai tîrziu, el avea să-și aducă aminte: „Toată copilăria mea mi s-a repetat cu admirație că m-am născut la începutul secolului, dar n-am simțit nici o mîndrie. Găseam că e plat." [2] Pînă la un punct, lucrurile s-au petrecut la fel cu o altă pricină de „mîndrie" și, implicit, de mari exigențe. În același text, autorul declară: „M-am născut [...] dintr-o familie de actori, oameni de știință, publiciști și, mai presus de toate, oameni fără bani". Tonul neutru și nota de umor, sub care se ascunde un reproș la adresa societății și o sfidare a spiritului mercantil, nu pot să înșele. Tînărul avea de ce să fie mîndru de ascendenții săi, mai ales de cei pe linie paternă.

---

[1] Registrul Stării Civile al Comunei București, Act de naștere, nr. 8670, din 27 decembrie 1900.

[2] I.V.T.A. [Ion Anestin], *Pastișe*, în *Epoca*, an. XLIII, nr. 65, 20 aprilie 1926.

Familia Anestin, de obîrşie olteană, cu un nume pe care o tradiţie comunicată de Mircea Ştefănescu [1] îl derivă dintr-un elinesc *anesti(s)*, motivîndu-l prin însănătoşirea miraculoasă a unui strămoş de către nişte călugări greci, număra la acea dată cîteva personalităţi ilustre. Cel dintîi care şi-a cîştigat un renume este bunicul Ion Anestin (24 ianuarie 1847 — 25 mai 1919)[2]. Acesta, după o ucenicie începută la 15 ani în preajma lui Mihail Pascaly şi a lui Matei Millo, a fost chemat de Maria Theodorini la Craiova. Deşi a întreprins lungi turnee prin ţară şi a jucat cîteva stagiuni la Bucureşti, angajat o dată de I. L. Caragiale, care îl aprecia mult, Ion Anestin a rămas ataşat de teatrul craiovean, al cărui „societar clasa I pe viaţă" a fost împreună cu soţia sa, Maria. În cei peste 50 de ani cît a slujit scenei, el a dat cîteva creaţii memorabile: Barbu Lăutarul, Conu Leonida, Cetăţeanul turmentat etc. A localizat, de asemenea, piese străine *(Hai cu nunta!)*, a tradus *Pălăria de paie* de Eugène Labiche şi a scris piesa în trei acte *Jianu, căpitan de haiduci*, care s-a jucat în 1877/1878 cu al patrulea act, adăugat de Matei Millo.

Dintre numeroşii copii ai lui Ion şi ai Mariei Anestin, s-au remarcat Stela (căsătorită cu actorul Nicu Poenaru), actriţă la acelaşi teatru craiovean, şi mai ales Victor şi Alexandru.

Activitatea lui Victor Anestin (18 septembrie 1875 — 5 noiembrie 1918) este imensă, dacă se are în vedere intervalul de numai 18 ani ce a cuprins-o. Astăzi este bine cunoscut astronomul şi „apostolul ştiinţei", precum şi autorul de literatură ştiinţifico-fantastică [3]. Au rămas în umbră publicistul, poetul, umoristul şi traducătorul de literatură beletristică.

---

1 Mircea Ştefănescu, *Un dramaturg îşi aminteşte. I. Primii patruzeci de ani,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1980, p. 137.

2 Despre Ion Anestin: Th. Cornel, *Figuri contimporane din România. Dicţionar biografic,* f. 1., f.a., p. 54—55; Al. Şerban, *I. Anestin,* în *Flacăra,* an I, nr. 25, p. 196; Emil Gârleanu, *Ion Anestin,* în *Flacăra,* an. II, nr. 6, p. 43—44; L. Rebreanu, *Anestin,* în „Sburătorul", an. I, nr. 8, 7 iunie 1919, p. 178; Lucian Predescu, *Enciclopedia „Cugetarea",* Bucureşti, Editura „Cugetarea", 1940, p. 33; Ioan Massoff, *Teatrul românesc,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, vol. I, p. 47, 471, 475; vol. II, p. 33; vol. V, p. 199; Florea Firan şi colectiv, *Istoria Teatrului Naţional din Craiova,* Craiova, Editura Scrisul românesc, 1978, p. 42, 55, 66, 81-82, 117.

3. Informaţii bio- şi bibliografice suficient de largi în Cornel Robu, *„Un adevărat cetăţean al cerului",* în Victor Anestin, *În anul 4000 sau O călătorie la Venus,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986, p. 5—56.

Uitat complet astăzi, Alexandru Anestin (3 martie 1882 — 14 ianuarie 1947) a debutat cu versuri în 1904 la o revistă din Craiova. Din 1908, îl găsim în redacțiile ziarelor *Viitorul* și *Minerva*, iar după război, la *Românul* din Arad, *Dreptatea* din Chișinău, *Cotidianul* din Buzău și, în cele din urmă, la *Ordinea* din București. La ultimele a avut responsabilități redacționale: secretar, redactor și chiar director. A publicat o traducere, făcută în colaborare cu Al. G. Doinaru — *Domnișoara Fifi* de Guy de Maupassant — și un volum de impresii din campania 1916—1917, intitulat *În foc!* (1918). Continuarea acestuia, *Drumuri în flăcări*, precum și un volum de „poezii astronomice", anunțate în repetate rînduri, se pare că nu au mai apărut. Din publicistica lui Alexandru Anestin se pot reține foiletoanele, mai ales cele din *Românul*, scrise cu spirit acid și umor, și cronicile dramatice, care oglindesc exact, cu meticulozitate chiar, producțiunea teatrală din Capitală sau din orașele colindate.

În sfîrșit, însuși tatăl lui Ion-Valentin, Theodor Anestin (? — 5 aprilie 1922) a avut variate preocupări culturale. Mircea Ștefănescu [1] afirma că a tradus cîteva romane franțuzești, dar *Bibliografia română modernă* nu-l menționează ca autor. Cum însă colecția pe 1891 a ziarului *Adevărul* conține două poeme semnate de el și o traducere din Catulle Mendès [2], respectivele romane vor fi apărut tot acolo, fără indicarea tălmăcitorului. Theodor Anestin avea și alte aptitudini; la Primăria Capitalei, unde a lucrat, era desenator, iar un anunț din *Epoca* [3] îl prezintă dîndu-și concursul, ca bariton, într-un concert.

Fără îndoială, micul Ion-Valentin își admira bunicii și unchii, dar sarcina de a perpetua tradiția și numele familiei i se va fi părut excesiv de grea. Revanșa lui secretă a fost — cum mărturisește tot în *Pastișe* — să cugete asupra carierei viitoare, lăsîndu-se „tentat rînd pe rînd de meseriile de: birjar, cofetar..."

Un astfel de copil refractar exigențelor impuse din exterior nu putea să iubească pedagogia autoritaristă promovată în școala vremii și nici să i se acomodeze. Iar dacă primele clase, urmate la Școala Visarion, au trecut cumva pe neobservate, în schimb, liceul, început la Sf. Sava, i-a provocat suferințe mari: „Azi încă — scrie Ion Anestin în tableta citată — în coșmarurile mele, visez că mă scoate la tablă — mărturisesc că și acum, ca și atunci, am o impresie penibilă".

---

[1] Mircea Ștefănescu, *op. cit.*, p. 141.

[2] *Adevărul*, an. III, nr. 782, 27 martie 1891; an. III, nr. 909, 9 august 1891; an. IV, nr. 1022, 2 decembrie 1891.

[3] *Epoca*, an. XII, nr. 103, 21 aprilie 1906, p. 2.

În primele clase gimnaziale se produce însă întiia sa ispravă publicistică : desenează coperta și asigură grafica unei reviste șapirografiate, inițiată de colegul său Vladimir Al. Donescu. Titlul ei — declară Ion Anestin [1] — ar fi fost *Decebal*. La Biblioteca Academiei R.S.R. există o astfel de revistă, dar e intitulată *Revista Regele Carol I*, devenită după război *Foaia tinerimei*. S-ar putea totuși ca primele numere, lipsă din colecție, să fi purtat numele indicat.

Între suferințe școlare și bucurii gazetărești a survenit intrarea României în război și Ion Anestin, ca toți cei de vîrsta sa, așa-zișii „cercetași", a trebuit să se retragă în Moldova. Experiența celor doi ani de refugiu și, mai ales, viața din tabăra de aviație de la Bîrlad ori de la Gîrboveanu, unde ajunsese ca voluntar, l-au maturizat mai devreme.

Întors la București în vara lui 1918, el nu-și reia studiile liceale, ci se înscrie la Școala de Arte Frumoase, în clasa pictorului Fr. Storck. În tableta citată de atîtea ori găsim următoarele rînduri referitoare la această perioadă : „Școala de Belle-Arte. Odăițe mici unde trebuia să respiri pe fereastră. Băieți mulți și mai ales geniali. Toți au fost profesori după șapte ani de măsurătoare a torsului de gips al Venerei de Milo. Într-o zi am rupt-o la fugă din Templul Plasticei și m-am trezit în aer liber. Viața în natură, ca și toți oamenii nu sunt de gips."

De fapt, el părăsește „Academia de Biliarde" [2] pentru a se înscrie la Academia liberă de pictură, deschisă în decembrie 1920 sub conducerea lui N. Verona. Aici a urmat — mărturisește altădată [3] — mult mai folositoare cursuri de schițe de pe natură.

Ucenicia lui Ion Anestin depășește cu mult simpla frecventare a unei școli. Chiar în toamna lui 1918 el desena coperta volumului *În foc !* al unchiului său. Tot atunci stabilește o adevărată colaborare cu George B. Rareș (George Emil Botez), ilustrînd mai multe din traducerile acestuia. A continuat să ilustreze cărți, de altfel, pînă la sfîrșitul activității, reali-

---

[1] *Debutul meu la „Vremea"*, în *Vremea*, an. VIII, nr. 377, 24 februarie 1935, p. 4.

[2] *Academia de Biliarde*, în *Viața*, an. III, nr. 911, 29 octombrie 1943, p. 1, 4.

[3] A.C. [Alexandru Cerbu ?], *D. Ion Anestin despre expoziția sa de la Ateneu...*, în *Rampa*, an. XX, nr. 5704, 18 ianuarie 1937, p. 1—2.

zînd uneori adevărate comentarii plastice ale textului literar [1].

În 1921, Ion Anestin se angajează împreună cu Mircea Ștefănescu, cunoscut cu puțin înainte și care îi va fi un prieten de o viață, în redacția cotidianului *Epoca*. Aici, într-o echipă experimentată [2], își începe ucenicia de gazetar. Alături de viniete și desene, el dă cronici plastice, portrete de artiști, recenzii, note, impresii etc., pe care le semnează și Ion Valentin, Ion Val. I. Val, Vali, Bebé, b.b., I.V.A. I.V.T., Yvete, I.V.T.A. etc. *Epoca* își încetează apariția în 1923, pentru a reapare scurt timp în 1926 și, din nou, în 1929, cînd Ion Anestin devine cronicarul ei dramatic.

Tot din acești ani sînt și primele sale manifestări expoziționale. În 1920, lua parte la expoziția Școlii de Arte Frumoase cu o caricatură a lui Ion Iancovescu, iar în 1921, la o „colectivă", cu acuarele. La sfîrșitul lui decembrie 1922 se deschide la Maison d'Art prima sa expoziție personală. Evenimentul este semnalat fugitiv în presă ; doar *Epoca* îi dedică, sub semnătura Ilderim [3], o cronică prietenească, dar și cu intuiții ce se vor verifica ulterior.

---

[1] Printre cărțile ilustrate de Ion Anestin sînt : Gh. Andreescu, *Iliada lui Homer*, Făgăraș. Tip. Cultura, 1934 ; Paul Bourget, *Discipolul*, trad. Lucia Subotici, revăzut și îndreptat de George B. Rareș, f. l., Editura Ancora S. Benvenisti, 1927 ; C. L. Flavian, *Impresii din America*, Editura Vremea, 1932 ; C. L. Flavian, *1934*, Editura Vremea, 1934 ; Vasile Iad, *Greerele și furnica*, București, Editura Vremea, 1943 ; D. Ionescu-Morel, *Aventurile lui Goangă și Tîrlică*, București, 1925 ; Bulwer Lytton, *Sfîrșitul cetății Pompei*, trad. George B. Rareș, Editura Victoria, f.a. ; Prosper Mérimée, *Noapte de urgie și măcel*, trad. George B. Rareș, București, Editura Alcalay, 1920 ; Corneliu Moldovanu, *Cîntarea cîntărilor*, Editura Adevărul, f. a. ; Ioana Petrescu, *Fapt divers*, Editura Vremea [1937] ; Alexandru Pușkin, *Fata căpitanului*, trad. George B. Rareș, Editura Eminescu, f. a. ; Al. O. Teodoreanu, *Vin și apă*, București, Editura Cultura Națională, f. a. ; Tudor Teodorescu-Braniște, *Fundătura Cimitirului no. 13*, București, Editura Adevărul, f. a. ; Lew N. Tolstoi, *Ana Karenin*, trad. George B. Rareș, București, Editura Cultura Națională, f. a. ; Lew N. Tolstoi, *Invierea*, trad. George B. Rareș, București, Editura Socec, f. a. ; Lew N. Tolstoi, *Policușca și alte povestiri*, trad. George B. Rareș și Clara Lievșnevschi, București, Editura Socec, f. a. ; Lew N. Tolstoi, *Stăpîn și slugă și alte povestiri*, trad. de George B. Rareș și Clara Lievșnevschi, București, Editura Socec, f. a. ; Kiku Yamata, *Eterna iubire. Masako*, trad. George B. Rareș, București, Editura Victoria, f. a.

[2] Redactorii *Epocii* erau : Raul Anastasiu, Raul Crăciun, Ramiro Neculau, C. Miciora, M. Munteanu, Eugen Titeanu.

[3] Ilderim, *Expoziția lui I. V. Anestin*, în *Epoca*, an. XLII, nr. 2, 3 ianuarie 1923, p. 1.

Pentru perioada 1923—1927, știrile despre Ion Anestin sînt sporadice: el participă aproape în fiecare an la saloanele umoriștilor, iar în 1926 debutează ca scenograf la Terasa Oteteleșeanu [1].

Anul 1927 marchează o încercare temerară: Mircea Eliade, Radu Capriel și Ion Anestin fac să apară revista *Est-West*, al cărei program era axat pe ideea unei sinteze culturale între Occident și Orient. Coperta, vinietele, o cronică plastică și o notă polemică, semnată „Pantalone", reprezintă contribuția lui Ion Anestin la cele două numere scoase.

În vara și toamna aceluiași an, Anestin întreprinde o călătorie la Paris împreună cu Mircea Ștefănescu. Orașul-lumină reprezenta pe atunci o etapă obligatorie a itinerariului de inițiere artistică. Marile muzee, expozițiile de pictură, atelierele aspiranților la faimă internațională au însemnat, desigur, și pentru el o amplă deschidere de orizont.

Întors acasă, artistul, ajuns acum la maturitate, își multiplică preocupările și realizările atît de mult, încît cu greu îl putem urmări.

Încă la Paris, cei doi prieteni îl întîlniseră într-o cafenea pe Vladimir Donescu, care le-a schițat proiectul său de a scoate un săptămînal „politic, social, cultural", invitîndu-i să i se alăture [2]. În februarie 1928, planurile prind viață, iar *Vremea*, cum se numește noua revistă, este sub ochii cititorilor. Anestin își asumă de la început partea grafică, tot mai consistentă cu trecerea timpului, și aduce publicistică diversă, îndeosebi pe teme plastice. Cu începutul anului 1930, el preia și cronica dramatică, susținută inițial de Mircea Ștefănescu, iar după retragerea acestuia, de cîțiva interimari. Treptat, Anestin face din rubrica respectivă nucleul unei întregi pagini consacrate spectacolului de artă. (Un timp, ea poartă titlul *Spectacolul*.) De această pagină va răspunde pînă în 1938.

În *Vremea*, mai abordează și alte genuri publicistice: interviul, ancheta, reportajul (*Constanța* și *Mangalia*, în 1933, *L'Expo' de Paris '937* și *Zile și nopți pariziene*, în 1937), documentarul (*Greul și minunatul drum al presei*, în 1936, *Povestea*

---

[1] Printre spectacolele a căror scenografie a semnat-o Ion Anestin sînt și următoarele: *Viața e frumoasă* de Marcel Achard, la Scala (1929), *Prea iubitul Leopold* de Jean Sarment, *Frați de cruce* de Paul I. Prodan, *Nu jucăm să ne amuzăm* de Sacha Guitry, *La Piață* de Mihail Jora la Opera Română (1931), *Lupul și sania* de Mircea Ștefănescu la Teatrul Regina Maria (1937), *Acolo departe* de Mircea Ștefănescu la Studio Teatrul Național (1939) etc. v. și Ioan Massoff, *op. cit., passim*.

[2] Ion Anestin, *Debutul meu la „Vremea"*, *loc. cit.*

altui Arc, în 1937, *Cum se naşte o plaje*, în 1938, *100 de ani de la înfiinţarea artileriei româneşti*, în 1943). Tot aici mai publică cîteva biografii romanţate (*Gauguin*, în 1932, *Menilek, omul de la Adua* şi *O... democrată : Cetăţeana Tallien*, în 1936, *„Caterina cel Mare"*, în 1937, *Ascensiunea şi prăbuşirea lui Nicolas Fouquet*, în 1938) şi o povestire istorică (*Nicoară Potcoavă*, în 1938).

Nici comentariul social-politic nu lipseşte panopliei lui Ion Anestin : cîteva „hronice" şi *Răbojul lui Ion Ion*, scris ani la rînd, sînt un pandant verbal al desenelor sale.

Paralel acestei bogate activităţi de la *Vremea*, mai colaborează şi la alte periodice precum : *Duminica „Universului"* (1931), *Încotro ?* (1931—1936), *Bluze albastre* (1932), *Ordinea nouă* (1932), *Cuvîntul liber* (1933—1934), *Viaţa de azi* (1934), *Gazeta* (1934—1935), *Şantier* (1935), *Zorile* (1935), *Rampa* (1935), *Adevărul literar şi artistic* (1937), poate şi la altele. Cele mai multe dintre periodicele amintite îl solicită în calitate de grafician. Uneori, însoţeşte totuşi desenele cu şi articole diverse.

În mai 1937 apare cotidianul *Timpul*. Lui Ion Anestin i se încredinţează cronica dramatică şi, la intervale regulate, o pagină grafică. Colaborarea durează pînă în noiembrie 1940. Deoarece continua să redacteze şi pagina de teatru a revistei *Vremea*, se produc unele reduplicări, însă autoritatea cronicarului este mult sporită. *Timpul* îi publică, de asemenea, un „carnet de drum" prin Italia. (De fapt, au apărut numai două fragmente — *Veneţia* şi *Florenţa* — la următoarele — *Roma, Napoli, Pompei* şi *Capri* — renunţîndu-se datorită climatului politic nefavorabil din toamna lui 1938.)

În sfîrşit, eludînd alte colaborări ocazionale, se cuvine să menţionăm o suită de tablete inserate în *Viaţa* (1943).

Un loc aparte în publicistica lui Ion Anestin îl ocupă revistele fondate şi conduse de el însuşi. Unică în felul ei este *La zid !*. Prima serie (an I, 1932—1933) se prezintă ca un caiet de caricaturi şi desene. (Un model recunoscut de director a fost *L'assiette au beurre.*) Fiecare din cele 16 numere completa titlul cu un obiectiv precis : „cu Omul politic", „cu Falsul agrarianism", „cu M.S. Fiscul" etc. Anestin semnează note şi articole la fel de incisive ca desenele, iar printre colaboratorii săi se numără : Pompiliu Constantinescu, Romulus Dianu, Tudor Teodorescu-Branişte, Mircea Ştefănescu, I. Peltz, Ion Dumitrescu ş.a. O a doua serie apare în 1935—1936, cînd partea scrisă devine preponderentă. Directorul semnează în genere cu pseudonime : Iancu Zugravul, Nică Zodierul, Ion Ion, Nică Nelepădatul etc., iar colaboratorilor mai vechi li se alătură :

Andrei Tudor, M. Sebastian, Victor Eftimiu, Traian Șelmaru, Nicușor Constantinescu, Florin Iordăchescu.

În martie 1939, la trei luni după interzicerea revistei *Vremea*, Anestin scotea *Spectacolul*, inițial „revistă de artă", apoi „revistă a omului grăbit". După cîteva numere, *Spectacolul* ia o „vacanță" prelungită din cauza lipsei de fonduri. Reapare ca „săptămînal de artă" în toamna lui 1940. Printre numeroșii colaboratori ai *Spectacolului* cităm cîțiva: Pompiliu Constantinescu, Vladimir Tudor, I. Iliu, Miron R. Paraschivescu, Mircea Ștefănescu, Tudor Șoimaru, N. Carandino, V. I. Popa, Tudor Mușatescu, Mircea Eliade, I. Frunzetti, C. T. Bobeș, Badea Marinescu.

Cu mai multă priză la public și, implicit, cu o viață mai lungă, a fost revista umoristică *Gluma*, al cărei prim număr poartă data 19 mai 1940. Colecția fiind incompletă la Biblioteca Academiei R.S.R., nu știm cînd își încetează apariția. Cert este că a trecut de numărul 100, iar *Almanahul*, scos anual, apare și „pe" 1943. Anestin lansează aici pitorescul tip de lungă carieră, „Gâgă", inserează un „jurnal al D-lui Goe", „hronice" și, probabil, multe anecdote și schițe umoristice nesemnate. Se întîlnesc în paginile *Glumei* numele unor scriitori consacrați, precum Al. O. Teodoreanu, Tudor Mușatescu, Gh. Brăescu, Mircea Ștefănescu, Gh. Costăchescu, dar și ale multor tineri debutanți.

Un profil asemănător, dar adresîndu-se în special celor de vîrstă școlară, are, în fine, *Recreația* (octombrie-decembrie 1940).

Paginile ziarelor și revistelor nu sînt unicul spațiu de comunicare cu publicul al artistului. În ianuarie 1929, Ion Anestin atrăgea atenția printr-o expoziție și un album de gravuri. Expoziția, în sala nr. 4 a Ateneului Român, prezenta 80 de lucrări variate: ulei, acuarele, desene, caricaturi și ghipsuri, stîrnind reacții contradictorii. Elogii entuziaste semnau în presă Tudor Mușatescu, I. Șt. Ioachimescu, Adrian Maniu, în timp ce Ionel Jianu, H. Blazian erau mai reticenți, iar Petre Comarnescu, chiar dezaprobator. În schimb, *Casa cu perdelele lăsate*, tipărită sub numele „Ion Valentin", un adevărat roman în imagini, recoltează unanime laude. Ca și un alt volum — *Cobai și felceri* (1932) — ce reunea între coperți o selecție din caricaturile și desenele satirice din *Vremea*.

O altă expoziție, ultima din timpul vieții artistului, se deschide în ianuarie 1937, tot la Ateneu. Sub titlul *Fresce pe hîrtie, bronzuri de carton*, sînt prezentate lucrări ce cîștigă adeziunea completă a vizitatorilor și a criticilor.

Recunoscut deja ca unul dintre cei mai talentați desenatori ai momentului, Ion Anestin își surprinde în 1934 admiratorii cu o încercare literară: *De necredzut-a viață a dumnealui Ioniță căpitan de oaste, scrisă de dumnelui Iancu Zogravul.* O a doua ediție era anunțată insistent în 1936, semn că volumul se epuizase în librării. (Nici un exemplar din marile biblioteci nu poartă indicația unei ediții secunde; dacă s-a tipărit totuși, va fi fost doar o completare de tiraj.)

În 1938, cînd *Vremea* sărbătorește 10 ani de existență printr-o intensificare a activității editurii sale, ies la lumină alte două cărți ale lui Ion Anestin: o biografie romanțată — *Cetățeana Tallien* — și *Schiță pentru istoria teatrului românesc.*

Anul 1939 dezvăluie o altă ipostază a sa: cea de autor dramatic. La 21 septembrie, Teatrul din Sărindar, condus de Tudor Mușatescu și Maria Filotti, își deschide întîia stagiune cu un triptic de piese într-un act: *Dragodana* de Ion Anestin, *Noaptea Sf. Andrei* de Val. Mugur și *Istoria se repetă* de Mircea Ștefănescu. Regia aparținea lui V.I. Popa. Debutul nu trece neobservat, deși circumstanțele sînt total nefavorabile: la 1 septembrie izbucnise războiul, două săptămîni mai tîrziu urmase zguduitoarea tragedie a Poloniei, iar o zi după premieră era asasinat primul ministru al țării, Armand Călinescu.

Dragodana avea să apară și în volum, în 1940, într-o colecție — „Biblioteca teatrului contimporan" — inițiată de Editura „Vremea" la sugestia lui Anestin. (O precedaseră *Danton* de Camil Petrescu, *Comedia zorilor* de Mircea Ștefănescu, *Șapte gîște potcovite* de Claudia Millian, *Mușcata din fereastră* de V.I. Popa și altele.)

Nici cu o a doua piesă, proaspătul dramaturg nu are mai mult noroc: în februarie 1940, *Timpul*[1] anunță primirea de către Comitetul de lectură al Teatrului Național a piesei *Falimentul zeilor* de Ion Anestin. Intrată, se pare, în repetiții la Studio, ea nu a mai fost reprezentată.

Cu puțini sorți de izbîndă începea, în 1943, și tentativa omului de teatru Anestin de a-și pune în aplicare ideile. El preia un teatru aflat în pragul falimentului, îl renovează, schimbîndu-i și numele în Teatrul de Artă „Colorado" (așa se numea barul desființat). Primul spectacol montat este *Arlechinada*, un spectacol mozaic, în două acte și 20 de tablouri. Succesul de public și, parțial, de critică, nu a reușit să acopere deficitul,

---

[1] *** *In doi timpi*, în *Timpul*, an. IV, nr. 1014, 28 februarie 1940, p. 2.

încît, după cîteva încercări de remediere, Ion Anestin va demisiona.

Nereușita nu-l deturnează de la munca sa. Răspunzînd unei anchete, el declara revistei teatrale *Bis*[1] că are „în sertar" o romanțare istorică *(Ecaterina cea Mare)*, că lucrează la „o satiră în 6 tablouri" — *Evadarea din legendă* — și la o comedie istorică — *Doamna Chiajna*. Se gîndea să ilustreze și o traducere a lui *Don Quijote*.

Însă evenimentele nu-i îngăduie să urmeze această traiectorie: în iulie 1945, o dată cu mulți colegi de breaslă, este suspendat din ziaristică pe o perioadă de 5 ani[2]. Nici în 1949, cînd expiră termenul, nici mai tîrziu Ion Anestin nu mai poate reveni în presă. Un timp (1949—1951[3]) este scenograf la Teatrul de Stat din Pitești. Ar fi fost apoi director artistic al Teatrului de păpuși din aceeași localitate. Cîteva afișe, desene și caricaturi îi sînt acceptate în diverse expoziții, dar această prezență este un reflex palid al talentului său.

Spre deosebire de alți scriitori și artiști aflați într-o situație similară, Ion Anestin nu a reușit să creeze cu gîndul la posteritate. Acesteia îi lasă după moartea sa, survenită într-o izolare completă[4] la 5 decembrie 1963, doar manuscrisul piesei *Napoleon & co.* și aproximativ 800 de schițe pentru o istorie a costumului.

Unicul portret al lui Ion Anestin în tinerețe este creionat de prietenul său, Mircea Ștefănescu[5], e drept, retrospectiv: „Bebé [...] era la 20 de ani un băiat foarte frumușel, cu un ten alb și curat, cu păr blond puțin închis și cu ochi de o vioiciune și o strălucire extraordinare [...] Avea un glas puternic, foarte bărbătesc cu toată nuanța tenorală și, atît în voce cît și în debitul verbal, ca și în toată atitudinea lui, ceva afectat cu care te obișnuiai cu greu (de aceea unii îl antipatizau). Dar el rîdea primul de această emfază, deși — ca Cyrano — nu le permitea altora s-o remarce". Se adăugau „o memorie perfectă și o replică de o promptitudine uluitoare, scînteietoare ca duh".

---

[1] Răspuns la ancheta *Ce pregătesc autorii noștri dramatici?*, în *Bis*, an. II, nr. 60, 7 noiembrie 1943, p. 3.
[2] *Monitorul oficial*, partea I, iulie 1945, p. 5864.
[3] D. Căpitanu, *Teatrul „Alexandru Davila". După douăzeci de ani*, f. l., 1969, p. 30 și passim.
[4] Mircea Ștefănescu, *op. cit.*, p. 105.
[5] *Ibid.*, p. 138.

„nervozitatea permanentă", „neastîmpărul inteligenței și demonul ironiei critice".

Inteligența artistului a fost remarcată de aproape toți cei care s-au oprit asupra lucrărilor lui ; nu vom mai reține decît o singură apreciere, pentru că vine din partea unui analist ce nu risipește elogii fără acoperire, și anume Mircea Vulcănescu : „Ce te impresionează cînd îl cunoști pe Anestin este inteligența, spiritul lui, verva interioară, ascuțimea lui de replică, subtilitatea, variația jocului său de idei, pentru care cultura nu-i decît o vastă constelație de referință "[1].

Cît despre „afectarea", „emfaza" lui Anestin, Pompiliu Constantinescu scria cu pătrundere : „La prima vedere, Anestin arborează o morgă pe care în fond n-o are, un cinism, care e o pavăză contra necunoscuților, o ironie, care ascunde o sensibilitate fină, și un monoclu, care maschează un nerv optic slăbit de muncă..." Iar gama stărilor de spirit, deosebit de largă, precum și rapiditatea schimbărilor erau observate de Alexandru Kirițescu[2] : „Ion Anestin, desenatorul, sculptorul, artistul pînă în vîrful unghiilor, atît de mîngîietor și de coroziv, mînuind penița și evantaiul, floreta și trandafirul cu aceeași dibăcie, cu același surîs subțire și sîngeros, cu aceeași curiozitate încăpățînată, aproape feminină, încăpățînat și înălțat pe pinteni, cu chipul lui palid deodată devenit stacojiu în fața mizeriei vieții și a oamenilor, apoi numaidecît istovit de admirație, gata să leșine la cadența unui vers, la cîntecul unei fraze muzicale. Și mai presus de toate, senzual, de senzualitatea perpetuă, neistovită mereu potolită și mereu revenită" [3].

Într-o măsură la fel de mare a frapat la Ion Anestin bogata sa înzestrare artistică, numărul mare de aptitudini, care i-au permis să se afirme în mai multe domenii, iar în cadrul unora să adopte procedee și tehnici mult deosebite între ele. Recunoașterea de către critică a acestei capacități urmează îndeaproape evoluția artistului, devenind unanimă spre sfîrșitul deceniului al patrulea. Fapt de netăgăduit, ea a fost interpretată însă contradictoriu.

---

[1] Mircea M. Vulcănescu, *Anestin. Însemnări pe marginea volumului „Cobai și felceri"*, în *Cuvîntul*, an. XIII, nr. 2583—2584, 2—3 iulie 1932, p. 1—2.

[2] Pompiliu Constantinescu, *Ion Anestin*, în *Vremea*, an. V, nr. 245, 10 iulie 1932, p. 6.

[3] Alexandru Kirițescu, *De necredzuta viață a dumnealui Ioniță*, în *Gazeta*, an. I, nr. 49, 16 mai 1934. p. 1.

Primul care o observă este cel ce semnează în *Epoca* Ilderim [1]. În 1923, trecînd în revistă manifestările anterioare (caricatură, desen, acuarelă) ale expozantului de la Maison d'Art, el conchide că acesta posedă „floarea rară a unui talent ce se deschide petală cu petală".

Multitudinea tehnicilor ce stau la baza lucrărilor expuse în 1929, admirată de unii critici, era considerată de alții ca o întîrziere pernicioasă în „căutări de început". Astfel H. Blazian [2] nota: „Talent tînăr, neprecizat încă, dar făgăduitor, Anestin a ținut să dovedească o bogăție de resurse pe alocurea supărătoare". În finalul cronicii, se admitea totuși: „Anestin se îndreaptă, cu această expoziție, spre punctul său de fixare".

Într-o cronică, foarte elogioasă, a volumului *Cobai și felceri*, Val. Mugur scrie: „Anestin are un defect: se adîncește în toate" [3]. Iar cititorul rămîne să se întrebe dacă termenul *defect* este utilizat aici doar în sens ironic.

Cel ce pune această „adîncire în toate", într-un orizont mai larg este Pompiliu Constantinescu, care explică astfel fenomenul: „Destinul lui este să trăiască mai multe vieți într-una: născut într-o vreme de meschină specializare, Anestin se revoltă în contra stupidei mecanizări a vieții, care te leagă de o profesiune ca de o corvoadă și-ți interzice să savurezi arta în diversele ei forme. La alcătuirea lui sufletească a prezidat un duh al Renașterii" [4]. Dar, înțelegerea resorturilor psihice profunde nu atrage după sine și adeziunea la acest „enciclopedism" renascentist, a criticului, care, tot acolo, afirmă: „Primejdia care pîndește este varietatea însușirilor care-l hărțuie alternativ, îl animează și-l risipesc". Iar aprehensiunile provocate de această „risipă de talent" îi sînt calmate numai de bănuiala unei „încordări subterane, fără grabă, dar cu multe scrupule critice, din care se va înfăptui cîndva o operă de o deosebită amploare".

Și mai răspicată, pentru că se circumscrie strict momentului, este opinia lui Ionel Jianu: „Dacă această inteligență și acest talent ar fi dublate de un spirit organizator care să echilibreze efortul și să-l concentreze, Ion Anestin ar fi astăzi unul dintre cei mai de seamă creatori din domeniul artei. Dar Anestin e prea artist ca temperament pentru a putea să se supună

---

[1] Ilderim, *Expoziția lui V. Anestin, loc. cit.*

[2] H. Blazian, *Plastica*, în *Adevărul literar și artistic*, an. IX, nr. 423, 13 ianuarie 1929, p. 3.

[3] Val. Mugur, *Anestin*, în *Secolul*, an. I, nr. 21, 10 iulie 1932, p. 2.

[4] Pompiliu Constantinescu, *Ion Anstin, loc. cit.*

unui imperativ chiar interior. Activitatea sa nu se poate desfășura decît liberă, în voia capriciului, avînd strălucirea efemerului."[1]

La concluzii diferite ajungeau, în 1937, C. Panaitescu și Petru Comarnescu. Primul, reluînd observația lui Pompiliu Constantinescu, îl considera pe Anestin „unul dintre cei miruiți cu acel spirit al Renașterii" și constata : „Nu se poate spune prea des — și asta cel puțin în ce ne privește — că duhul Renașterii — multilateralitatea — ar fi binecuvîntat în mai largă măsură rîndurile acelora sortiți să creeze [...] frumosul în formele lui cele mai diverse".[2] Cel de-al doilea remarcă : „Prin întreaga sa activitate, Ion Anestin se dovedește un spirit viu și cercetător, care nu se poate rezuma la o singură artă, iar în aceeași artă, la o singură tehnică. Om de duh, d-sa ironizează prin însăși activitatea-i de artist și de scriitor o seamă de prejudecăți de la noi [...] A supărat pe mulți, încercînd, adesea cu reușită excepțională, și literatura, și pamfletul, și critica, și sculptura, și caricatura, și desenul pictural și chiar pictura. A dovedit ce poate aduce talentului munca intensă și inteligenții talentul..."[3]

Firește, s-ar mai putea adăuga și alte intervenții în favoarea fiecăreia dintre cele două teze, însă aceasta nu ar aduce un real cîștig în înțelegerea personalității lui Ion Anestin și a creațiilor sale. Judecățile prezentate mai sus sînt suficiente pentru a ne da seama că toți criticii, atît cei care văd în multilateralitate o valoare în sine, cît și cei ce văd în ea o primejdie, sînt tentați ca, întru perfecțiunea propriei demonstrații, să o augmenteze, mai ales în sensul îngroșării discontinuității diverselor preocupări ale artistului. Așa se face că unele intuiții și observații ce contravin acestei tendințe rămîn nevalorificate.

Relevantă este mărturia lui Ion Anestin însuși, care dispunea, cum s-a văzut, de mijloacele unei autocunoașteri profunde și care ura prea mult mistificările, pentru a le tolera în imaginea lui despre sine.

---

[1] Ionel Jianu, *Ion Anestin, pictor și caricaturist de duh, a scris un roman în stil de hronic*, în *Rampa*, an. XVII, nr. 4895, 10 mai 1934, p. 1.

[2] — unu — [C. Panaitescu], *Ion Anestin — Pe marginea unei expoziții*, în *Gazeta*, an. III, nr. 871, 14 februarie 1937, p. 2.

[3] Petre Comarnescu, *Fresce pe hîrtie. Ion Anestin*, în *Vremea*, an. X, nr. 470, 10 ianuarie 1937, p. 5.

Textul autoreferențial cel mai cuprinzător este un interviu[1] din 1937, prilejuit de expoziția de la Ateneu. Aici, artistul declară apăsat că între artele plastice preferă desenul și sculptura, adăugînd imediat: „La pictura propriu-zisă am renunțat dîndu-mi seama că nu voi ajunge niciodată la nivelul artistic al celor trei-patru pictori mari de la noi. Pictor onorabil poate ajunge oricine lucrează douăzeci de ani cîte șase ceasuri pe zi armonizînd plăcut galbenul cu violetul, roșul cu verdele etc. Dacă pe lîngă această înverșunare își mai și circumscrie sfera viziunei, devine specialist în marine, case de țară, hori, ajungînd pînă la urmă «marele maistru» din micile menajuri..." Rîndurile, credem, relevă din plin atît luciditatea, cît și orgoliul artistului. Preferința pentru sculptură însă, chiar dacă în catalogul expoziției figurau cîteva ghipsuri și „bronzuri de carton", rămîne doar enunțată, discuția rotindu-se mai departe în jurul desenului. Or, aceasta înseamnă că în activitatea plastică a lui Ion Anestin se produce la maturitate un proces de concentrare a forțelor, de autolimitare, care este, de fapt, reversul inițialei și centripetei deschideri „petală cu petală".

La fel de interesant este și răspunsul la întrebarea ce vizează modul îmbinării preocupărilor divergente ale artistului. Acesta afirmă prompt: „Un simplu schimb de unelte de exprimare al aceluiași fond, comun prin ritmică și imagine. În compunerea desenelor intră aceeași preocupare regizorală ca și în teatru. În ceea ce privește literatura mea, nu o pot considera decît ca un «violon d'Ingres». Am scris *De necredzuta viață a dumnealui Ioniță*, pentru ca să scap de persecuția subiectului. Am un act de teatru, pe care îl voi prezenta conducerii Teatrului Național spre judecare, în ziua cînd va putea s-o facă..."

Asupra unor aserțiuni vom reveni. Deocamdată, să observăm că ideile din prima parte a răspunsului — ideea unui fond comun exprimat succesiv prin alte unelte și ideea, abia schițată, a existenței unor afinități și analogii chiar între „uneltele" întrebuințate — sînt pe cît de simple, pe atît de bogate în consecințe. Astfel, ele oferă o premisă sigură unei interpretări unitare a creațiilor lui Ion Anestin.

Fondul comun tuturor manifestărilor lui nu poate fi decît umorismul. Un umorism ca stare de spirit perpetuă, ca atitudine în fața lumii și a vieții, un umorism „metodic și precon-

---

[1] A. C. [Alexandru Cerbu ?], *D. Ion Anestin despre expoziția sa de la Ateneu, loc. cit.*

ceput"[1]. Sorgintea lui este inteligența — ca suprem atribut uman — și atașamentul la valorile cardinale: binele, adevărul, dreptatea și frumosul, mereu contrariate, vexate, violentate de realitate. Iar reacția este pe măsura stimulului. De aceea, umorismul lui Anestin este extrem de cuprinzător, de la ironia fină, aeriană, pînă la invectiva directă, de la zeflemeaua subțire, pînă la satira vitriolantă, de la umorul gras pînă la umorul negru.

Dimensiunile umorismului său funciar sînt realizate complet și la un nivel artistic deosebit mai ales în grafică. Analiza acesteia ne va dezvălui motivele pentru care a fost prețuit artistul, oferindu-ne totodată și chei pentru celelalte creații ale sale.

Condiția graficii umoristice, așa cum s-a fixat la începutul secolului al XIX-lea, este dată de mariajul artei plastice cu presa. Datorită acesteia, arta plastică parvine la putința nesperată vreodată de a îndeplini o importantă funcție socială. Dar, pentru a accede în pagina de ziar, ea trebuie să se adapteze solicitărilor. Și e o adaptare care ia alura unei mutații genetice, întrucît ceea ce i se cere să exprime este mai ales blamul, intenția satirică. Or, arta plastică dispune de mijloace limitate în această direcție. Singurele care îi stau la dispoziție sînt deformarea, șarjarea, caricaturizarea figurii asupra căreia trebuie aruncat oprobriul și ilustrarea unei situații ce pune în relief caracterul personajului ori moravurile lui. Portretul șarjat se rezumă, de obicei, la desen, iar dacă ilustrația unei situații poate antrena și culoarea ori alte elemente mai complexe (de exemplu, compoziția), în schimb, ea se vede obligată să apeleze, cel mai adesea, și nu numai din rațiuni de economie, la un text, la o legendă. Așadar, grafica umoristică este un gen cvasipauper în ce privește mijloacele de expresie și hibrid, la frontiera cu literatura. Dacă se adaugă și circumscrierea inspirației, mai ales în grafica satirică politică, la stricta actualitate, ne dăm seama de ce un mare procent din plastica publicistică este în realitate doar publicistică plastică. Acolo, însă, unde intervine talentul creator, ea este artă autentică. Exemple concludente, din alte culturi sau de la noi, pot fi oricînd invocate. Iar printre cei trei-patru maeștri români ai genului trebuie socotit și Ion Anestin.

---

[1] Mircea M. Vulcănescu, *Anestin, Însemnări pe marginea volumului „Cobai și felceri"*, *loc. cit.*

Timp de un deceniu și jumătate, artistul a publicat aproape cotidian virulente pamflete plastice axate pe problemele la ordinea zilei. Funcționînd ca ziaristică propriu-zisă, aceste desene își transcend statutul, fără ca eficiența acțiunii lor asupra publicului să sufere. Explicația trebuie căutată în însăși alchimia creației artistice. Anestin are capacitatea rară de a extrage din materialul particular generalul, din împrejurările politice efemere o semnificație profund umană. „Satira lui Anestin — sublinia Mircea Vulcănescu — e o satiră a moravurilor mai mult decît a persoanelor, a omului, mai mult decît a oamenilor."[1] În acest sens, marile figuri politice pe care le-a atacat mereu (și de a căror ranchiună s-a bucurat[2], „tenorii politici" („Eu joc în contrapunct cu ariile tenorilor politici" — declara el în interviul citat), „felcerii", cu o altă imagine a sa, își pierd, într-o privință, identitatea lor civilă, devenind personificări ale „puterilor constituite", încarnări ale forțelor ce opresează, materializări ale răului din om și din societate. Desenele lui Anestin alcătuiesc astfel o imensă și variată „comedie umană", văzută de un ochi ușor sceptic, dar niciodată mizantrop.

Una din reușitele cele mai mari ale sale și ale graficii românești este suita de desene care au în centru pe Ion I. Ion. În interviul amintit, Anestin lămurea astfel nașterea acestuia: „Îmi trebuia un tip de cetățean mediu. Nici mitocanul cu brăcinar, cu mască, ciomag și mustăți pînă la urechi, și nici Mitică. Îmi trebuia tipul de burghez, de om căruia fiscul și toate angaralele nu i-au mai lăsat decît cămașa de smoching și gambeta — vestigii ale *Daciei Felix*, cînd n-aveam monetărie, dar aveam bani veritabili."

Ca în multe cazuri, încercarea autorului de a explica rațional propria sa creație nemulțumește. În Ion I. Ion s-au descifrat și alte sensuri, mergînd pînă la a se vedea în el, nu fără dreptate, un simbol al poporului român ori al României. (Semigoliciunea sa, umbrela și melonul sugerau unora și teoria „formelor fără fond".)

Ion I. Ion este, într-adevăr, un ntip, dar nu în sensul pe care-l capătă cuvîntul în exegeza teatrului clasic. Avarul, ipocritul, *„miles gloriosus"* etc. sînt abstracțiuni, caricaturi în cele din urmă, în timp ce personajul lui Anestin este viu, cu dramele și cu bucuriile lui, cu o psihologie neștirbită. Ceea ce este tipic în el, tipic pentru o pătură socială, pentru o clasă și, într-o măsură, pentru poporul nostru este umorul său. Și cum

---

[1] Mircea M. Vulcănescu, *Anestin. Însemnări pe marginea volumului „Cobai și felceri", loc. cit.*

[2] A. C. [Alexandru Cerbu ?] *art. cit.*

acesta este o formă de rezistență la vicisitudinile naturii — inclusiv cea umană — și ale istoriei, el este fără veselie, ba chiar cu fine granule de amărăciune.

Reușita graficei umoristice a lui Anestin nu se datorează numai transmutației materialului de inspirație, ci, în aceeași măsură, și superiorității mijloacelor de exprimare folosite.

Inconfundabil, prin stil și calitate, este în primul rînd desenul. Spre deosebire de alți umoriști, Ion Anestin știe să deseneze, are o mare spontaneitate, cu alte cuvinte, poate să surprindă în cîteva linii fizionomii și atitudini caracteristice, și desenează cu reală plăcere. Chiar în caricatură, unde ar trebui să prevaleze deformarea și urîtul, desenul său relevă o anumită calofilie. Pe de altă parte, în grafica sa este deosebit de mare numărul corpurilor frumoase, inclusiv nuduri, cu linii ce trădează senzualitate și voluptatea formelor perfecte.

Artistul stăpînește, de asemenea, și meșteșugul compoziției, al repartizării figurilor și a eventualului decor în spațiul planșei — aceasta este „preocuparea regizorală" de care vorbea în interviul citat — în vederea nu numai a echilibrului interior, a armonizării întregului, dar și a realizării efectului sugestiv. În sfîrșit, Ion Anestin, căruia *Vremea* îi acordă spații extinse — coperțile și pagini de mijloc —, are posibilitatea de a folosi aici și culorile, pe care le combină cu abilitate.

Acestor mijloace pur plastice trebuie să li se adauge ceea ce Mircea Vulcănescu numea „un ansamblu complex și subtil de procedee de exprimare, avînd o sintaxă și o morfologie deosebită de a limbagiului obicinuit și de a desenului pur".[1] Efectul umoristic se realizează mai ales prin aceste procedee paraplastice. Între ele, criticul distingea: alăturarea dintre ilustrație și legendă, cu un evantai larg de relații posibile — completare, analogie, antiteză etc., expunerea directă a stării caracteristice, ilustrarea prin simbol, corelarea strict grafică a două situații, transpunerea metaforică, precum și „prezentarea subiectului cu predicat grafic tendențios sau imposibil", echivalentă metodei logico-matematice a reducerii la absurd.

Evident, Anestin nu este singurul care le întrebuințează. Dar el le dă o strălucire aparte. Inteligența îl ferește de rutină, de locurile bătătorite. Rareori se va întîlni în desenele sale ilustrarea unor simple butade sau cuvinte de spirit, a unor clișee ori teme literare. Chiar cînd în centrul lor se află situații ar-

---

[1] Mircea M. Vulcănescu, *Anestin. Însemnări pe marginea volumului „Cobai și felceri"*, *loc. cit.*

necunoscute, accentul cade pe interpretarea unor aspecte inedite și nu o dată se ajunge la răsturnări insolite.

Și tot inteligența, subtilitatea artistului descoperă în cele mai simple procedee resurse nebănuite. Așa se întîmplă cu cel dintîi numit de Mircea Vulcănescu, care este și cel mai comun. Puțini sînt însă cei care îl egalează pe Anestin în capacitatea de a scurtcircuita desenul propriu-zis cu ajutorul legendei, într-un joc bengal de înțelesuri și subînțelesuri.

Toate acestea demonstrează cu prisosință că superlativele folosite în epocă în legătură cu grafica umoristică a lui Ion Anestin — „cel mai talentat desenator al nostru"[1], „marele artist al creionului[2]", „personalitate artistică de prim ordin"[3], „cel mai de seamă caricaturist român"[4], „creator de înaltă clasă"[5] etc. — aveau deplină acoperire.

Înainte de a trece la analiza altor sectoare de creație ale lui Anestin, se impune să precizăm încă un lucru. Am semnalat mai sus, pe urma unor critici dintre cele două războaie mondiale, faptul că în desenele lui politice satira se esențializează, țintește un general-uman.

Fie că este „o mică răzbunare împotriva marilor abuzuri", fie că este „o armă de atac de temut" sau „un rechizitor în trei trăsături de pensulă sau creion" (toate aceste definiții le găsim în interviul din 1937), desenul satiric politic are ca fundament o etică. Nu altceva spune Anestin, cînd, tot acolo, declară : „Satiristul, de altfel, nu e decît un exponent mai irascibil, dotat, pe cît posibil, cu o exprimare mai sintetică și mai rapidă".

Inteligența, spiritul critic radical, precum și antene sensibile la nemulțumirile populare îl ajută pe Anestin să interpreteze corect fenomenul politic. Iar acest fapt determină o apropiere de cercurile cele mai progresiste, de militanții comuniști. El desenează atît de sugestiva copertă a revistei *Bluze albastre*, colaborează la *Cuvîntul liber*, la *Șantier* etc. Iar grafica sa antifascistă publicată în *Vremea* anilor 1932—1935 este de o for-

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *Ion Anestin*, *loc. cit.*

[2] Perpessicius, *Opere*, vol. VII, București, Editura Minerva, 1975, p. 40.

[3] p.a.s. [Ion Pas], *Cronica*, în *Șantier*, an. III, nr. 4, 1 aprilie 1935, p. 13.

[4] Ionel Jianu, *„Fresce pe hîrtie și Bronzuri de carton" de Ion Anestin la Ateneu*, în *Rampa*, an. XX, nr. 5700, 14 ianuarie 1937, p. 1.

[5] Mac Constantinescu, *Considerații asupra afișului românesc*, în *Arta și tehnica grafică*, caietul I, septembrie 1937, p. 30—31.

ță rareori egalată la noi și, după unii [1], și peste hotare. (*Revizionism* și *Hitler über alles* [2] pot, în orice caz, să fie incluse în cea mai exigentă antologie.)

Cu perfectă îndreptățire, deci, scria Ion Pas: „Anestin nu e un militant politic, dar îl leagă de noi, — în afară de o prietenie personală trainică — un mănunchi de credințe".[3] Iar în același an, M. Sebastian se întreba: „Se poate oare vorbi în mod serios despre «zugravi» care lucrează pentru bani și pentru dreapta și pentru stînga, și pentru Diavol și pentru îngeri, cu scuza că nimic nu-i angajează, nimic altceva decît banii?", răspunzîndu-și în final: „Cunosc un «zugrav» care s-ar simți ultragiat de o asemenea judecată. Este Ion Anestin..." [4]

Reexaminînd grafica sa dintre 1937—1944, se observă într-adevăr scăderea ponderii satirei politice în favoarea celei sociale și a umoristicului propriu-zis. Dar aceasta, este, în fond, consecința severei cenzuri la care este supusă presa.

Vina lui Anestin, împărțită cu mulți alți publiciști cinstiți, cu convingeri democratice, constă în faptul că nu și-a dat seama că este obiectul unei manipulări. Continuînd să facă satiră atunci cînd nu mai putea viza răul fundamental, el se vede constrîns să se limiteze la situații, fapte, atitudini ori prea generale (inechitatea socială), ori minore (afacerismul, specula etc.).

Grafica umoristică nu a fost unicul mod de gazetărie practicat de Ion Anestin. Acesta a folosit aproape în egală măsură și condeiul. Desenele sale își au astfel un *analogon* în articole, tablete, note cu aceleași virtuți pamfletare, precum și în acea mică literatură umoristică — schițe, parodii, anecdote, cuvinte de spirit, „legende fără ilustrații", care umplu paginile revistelor *La zid!*, *Recreația* și *Gluma*.

Nu intenționăm să ne oprim asupra lor, dar se cuvine a sublinia că și ele, nu numai lucrările mai ample pe care le vom prezenta în continuare, au contribuit la stabilirea reputației lui de scriitor.

---

[1] M. Sebastian, *Ion Anestin*, în *Rampa*, an. XVIII, nr. 5123, 9 februarie 1935.

[2] În *Vremea*, an. VI, nr. 288, 21 mai 1933, p. 1; *idem*, an. VII, nr. 345, 8 iunie 1934, p. 1.

[3] p.a.s. [Ion Pas], *Cronica*, *loc. cit.*

[4] M. Sebastian, *Politică și desen*, în *Rampa*, an. XVIII, nr. 5120, 6 februarie 1935, p. 1.

În ce-l privește, el nu și-a recunoscut această calitate, cel puțin pînă în 1937, cînd, am văzut, declara că literatura sa este un „violon d'Ingres". Ceea ce nu însemna doar o ierarhizare a preocupărilor, dacă luăm în considerare că el refuza pasiunilor laterale și diletantismului dreptul de a se adresa publicului lor. (Ingres — amintea el într-o cronică dramatică [1] — n-a dat niciodată recitaluri de vioară.) Tocmai de aceea credea necesar să se disculpe de tipărirea *De necredzutei vieți a căpitanului Ioniță*, scrisă doar pentru a scăpa de „persecuția subiectului".

Cartea își are originea în aceeași „irascibilitate" funciară a artistului și reprezintă, împreună cu o galerie de desene și cîteva incisive articole, o viguroasă contraofensivă la campania declanșată de o parte a criticii împotriva „pornografiei în artă". Anestin, ca și alți confrați, era vexat în același timp de imixtiunea brutală în munca de creație, de prezumțiile dictatoriale ale unor critici și de pudibonderia, de falsa morală burgheză. Dar autorul *De necredzutei vieți* nu face frondă de dragul frondei, nu etalează, în registru umoristic, lucrurile incriminate, în speță un erotism frenetic, din perversitate ori de dragul efectului.

Anestin crede sincer în om, în valoarea vieții imediate, în bucuriile ei simple, în inocența plăcerilor procurate de simțuri, a iubirii. Este, așadar, adeptul unui hedonism măsurat și înțelept, care mai păstrează cauțiunea transcendentului, spre deosebire de libertinajul postiluminist, dezaxat de marea absență din cer, proiectat dincolo de bine și rău, și spre deosebire de hedonismul timorat, reprimat de prejudecăți și conveniențele societății moderne. Într-un fel, aparține unui orizont al vieții specific altor vremuri și propunerea lui prezentului presupune o oarecare doză de paseism.

Povestirea „vieții lui Ioniță" este, din acest motiv, cu necesitate o povestire istorică, deși cronotopul său e aleatoriu. Iar pastișarea stilului cronicăresc, în esență un procedeu umoristic, capătă valențe persuasive, sugerînd o mentalitate simplă, „curată", nepervertită.

Este ceea ce deosebește cartea lui Anestin de *Hronicul măscăriciului Vălătuc* al prietenului său Al. O. Teodoreanu, de la care a primit unele sugestii. Scriitorul moldovean, care inaugura la noi genul pastișei arhaizante, avea și meritul de a fi relevat trecutul românesc în alt aspect decît cel eroic, și anume în cel al plăcerilor pămîntești ale strămoșilor. Însă conști-

---

[1] V. *infra.*, p. 190.

ința unui „dezmăț", a unei decadențe, a marginalizării în raport cu natura și legea nu lipsea eroilor lui. Ioniță, „căpitan de oaste" al lui Matei Basarab, este un Don Juan fără conștiință de seducător, un libertin, un „desfrînat" fără voie. Propria-i virilitate — un accident al naturii — face din el o victimă perpetuă. Situația dă naștere unei avalanșe de întîmplări în cel mai clar spirit de „decameron", ce culminează în scena dezbaterii în divanul domnesc a „pricinei". Cazuistica dezvoltată de acuzare și de apărare amintește pe-alocuri de umorul rablaisian. Verdictul nu-l scoate din culpă numai pe Ioniță, ci și dragostea carnală, recunoscută ca sacră. Aceasta este și opinia lui Iancu Zogravul, *raisonneur* și narator al incredibilei vieți. (E, de fapt, „autorul" textului, „editat" doar de Anestin.)

Calmul, seninătatea și ingenuitatea, cît simulată, cît în firea povestitorului, savoarea limbajului arhaic reconstituit aproximativ, ingeniozitatea tratării situațiilor tari, comicul burlesc al altora, subtilitatea modului în care se realizează pledoaria fac din *De necredzuta viață a dumnealui Ioniță, căpitan de oaste* o reușită povestire istorică umoristică.

Că Anestin nu se făcea apărătorul libertinajului, fie acesta și justificat rațional, ne demonstrează cele două biografii romanțate scrise de el : *Cetățeana Tallien* și *Caterina cel Mare*. Spre deosebire de Ioniță, iresponsabil de libertinajul său și care, de aceea, făcea obiectul doar al unei ironii bonome, cele două eroine — „femei frumoase cu trecut urît", cum se numește colecția Editurii „Vremea", în care apare cea dintîi biografie — suportă o ironie mușcătoare.

Verva spumoasă, supletea galică a cuvintelor de spirit, vioiciunea frazei, capacitatea de a sintetiza rapid un portret sînt meritele acestor lucrări. Anestin broda o scriitură fină, o acrobație de duh și stil, pe marginea unui material împrumutat istoricilor.

Aceeași situație o au și celelalte biografii semnate în *Vremea : Gauguin, Menilek, omul de la Adua* și *Ascensiunea și prăbușirea lui Nicolas Fouquet*.

Un loc aparte îl ocupă însemnările de călătorie și reportajele sale. Și aici, Anestin rămîne desenator și umorist. Peisajele locurilor și orașelor colindate nu-i rețin prea mult atenția. În schimb, îl solicită spectacolul uman : strada, cafeneaua, plaja, cu tipurile lor pitorești, și micile lor secvențe comice.

În sfîrșit, povestirea istorică *Nicoară Potcoavă*, pe un motiv epic relevat de Sadoveanu, confirmă capacitatea autorului *De*

necredzutei vieți de a forja un limbaj evocativ, de astă dată mai puțin arhaizant.

Excelente pagini de evocare conține și *Schiță pentru istoria teatrului românesc*.

Privind retrospectiv, trebuie să conchidem că literatura lui Anestin nu are amploarea și realizarea graficii sale. I-a lipsit (sau poate, din lipsă de timp, n-a ajuns să o demonstreze) puterea de a crea subiecte mai ample și personaje cu o structură psihică mai bogată.

Pasiunea pentru teatru pare să fi fost înscrisă în codul genetic al familiei Anestin, căci puțini dintre membrii ei au rezistat atracției magice a rampei. Și dacă nepotul bătrînului actor craiovean, copil fiind, n-a apărut pe scenă, precum unchiul său Victor [1], culisele îi vor fi fost de pe atunci familiare. După război, legăturile tînărului grafician și publicist cu teatrul se multiplică. Prima sa caricatură expusă în public este cea a răsfățatului actor Ion Iancovescu, iar cel dintîi articol are ca subiect cortina Teatrului Național. Cîteva luni mai tîrziu semna prima sa cronică dramatică, cu prilejul premierei piesei *Don Juan* de Victor Eftimiu. În 1926 intra, ca scenograf, în rîndurile realizatorilor de spectacole. La maturitate, adică după 1928, preocupările teatrale au în activitatea lui Anestin o pondere ce concurează pe cele grafice: este redactor specializat în acest domeniu al unor periodice prestigioase, istoric al instituției respective, scenograf și dramaturg și, în cele din urmă, director artistic.

Publicistica sa teatrală este variată: în afară de cronici, ea cuprinde articole și note, portrete de actori și de promotori ai vieții artistice etc. În toate, Anestin se dovedește același spirit fulminant, căruia îi este imposibil să treacă pe lîngă o nedreptate, un abuz, o măsură ineficace, fără să explodeze de indignare. Iar atacurile sale nu menajează pe nimeni. Caustic se arată redactorul *Vremii* față de miniștrii ce reduc subvențiile acordate teatrelor ori le repartizează după preferințe personale, față de directori incompetenți sau abuzivi, față de „Comitetele de lectură" care, deși stipendiate, nu-și îndeplineau obligațiile, față de conducerea Conservatorului de Artă dramatică al cărui program de studii nu ducea la formarea unor buni interpreți, față de actori, dramaturgi și regizori cu pretenții mai mari de-

---

[1] Victor Anestin, *Amintiri din teatru*, București, Editura I. Brănișteanu, 1918, p. 3.

cît talentul ş.a.m.d. La fel de virulent ia atitudine împotriva „boicotării" dramaturgiei naţionale de către realizatori dornici de cîştig ori apără pe dramaturgii tineri.

Idealul său, aşa cum se întrevede în tot ce a scris, satiric sau pledînd cu căldură, este un teatru de artă, într-o concepţie modernă. Cu alte cuvinte, un teatru care nu urmăreşte să dea spectatorului un simplu divertisment şi nici nu cade în utilitarism vulgar. Iar modernitatea concepţiei are în vedere că arta spectacolului este o artă complexă, sincretică. La realizarea ei concură mai multe elemente eterogene — piesa, decorul, interpretarea, eventual muzica şi coregrafia —, iar calitatea spectacolului nu depinde de calitatea unui singur element, ci de a tuturor, precum şi de armonizarea lor, de care este responsabilă regia. Anestin a reţinut lecţia lui I. L. Caragiale din *Oare teatrul este literatură ?*, articol pe care îl citează deseori şi chiar îl republică în *Vremea*. (Aşa cum se publică şi numeroase fragmente din scrierile unor regizori străini renumiţi : Gordon Craig, Gaston Baty, Max Reinhardt ş.a.) Totuşi, cu bun-simţ, el înţelege că textul, în măsura în care este dramatic cu adevărat şi nu literatură, trebuie să-şi păstreze locul principal în spectacol. În fond, el conţine în sine dezvoltările posibile ale celorlalte elemente. De aceea, admiţînd regizorului mari libertăţi în direcţia tăierii „lungimilor" şi a „frumuseţilor" literare ale unei piese, Anestin respinge [1] denaturarea spiritului ei.

În cîteva articole, şi mai ales în *Spre un stil teatral* el insistă asupra unei alte distanţări pe care trebuie să o ia arta spectacolului. Recuzînd „realismul", copierea de pe natură, atît în text cît şi în modul interpretării, Anestin consideră că, pe scenă, e necesar să se ajungă „la acea realizare care apare ca o nouă natură, cu toate elementele cunoscute plus acea pulsaţie interioară (aş scrie «mistică» de n-aş fi împlinit, de cînd, mă priveşte, treizeci de ani), acea esenţializare a naturei pe care o construieşte spiritul creator, cu adevărat artist..." [2]

În funcţie de acest ideal este judecată producţia curentă a teatrelor bucureştene. În ce priveşte genul publicistic specializat, Anestin îi dă o accepţie oarecum restrînsă. După el [3], cronica teatrală se adresează în primul rînd cititorului, actual sau viitor spectator, iar nu realizatorilor şi, de aceea, se distinge de critica teatrală. Ea are datoria de a da o informaţie cît mai

---

[1] V. *infra.*, p. 193—197.
[2] V. *infra.*, p. 202.
[3] V. *infra.*, p. 157 ş.u.

bogată, iar aprecierile critice se vor referi la aspectele generale, care interesează realmente pe cititor. Doar în mod excepţional, o „creaţie" actoricească ori, dimpotrivă, o cădere, cronicarul poate coborî la analiza detaliilor. În aceste condiţii, el trebuie să-şi asume o anume „insuficienţă" şi o stereotipie a calificativelor, care îi vor fi mereu reproşate de actori orgolioşi.

Oricum, cronica teatrală este confruntată cu pericole mai mari — perspectiva limitată şi efemeritatea obiectului ei — care fac din ea un gen publicistic dificil. Pentru a putea juca rolul important care-i revine în mişcarea teatrală, ea trebuie să demonstreze putere de pătrundere, spontaneitate, spirit sintetic, o mare experienţă şi, nu în ultimul rînd, onestitate.

Cronicile lui Anestin şi-au îndeplinit cu prisosinţă rolul de ghidare a spectatorilor şi faptul a fost subliniat în repetate rînduri. Astfel, încă în 1932, Pompiliu Constantinescu observa : „Cu simţul teatrului în sînge, Anestin face cronică dramatică săptămînal, cu onestitate de opinii şi cu informaţii bogate, de vervă satirică în text şi ilustrate cu un creion tăios, dar elegant şi înnobilat de spiritualitate ; urmăreşte problemele de regizură şi le discută..."[1] Un alt critic, C. Panaitescu[2] califica întreaga pagină teatrală a *Vremii* drept „demnă şi autorizată", constatînd că redactorul ei şi Pompiliu Constantinescu (acesta „jonglînd în pagina literară") „fac un duo care asigură întotdeauna o ţinută literară." Trei ani mai tîrziu, acelaşi C. Panaitescu afirma că Ion Anestin a impus în cronica teatrală „o privire de ansamblu a spectacolului, în care capitolele text, regie, montare etc. sînt minuţios trecute în revistă, comentate şi criticate cu competenţa unui om care a lucrat în teatru şi pentru teatru şi care — mai ales — cunoaşte decenţa şi răspunderea aprecierilor critice."[3] Iar Ionel Jianu accentua : „Cronicile teatrale, pline de intransigenţă şi vioiciune, au arătat spiritul său polemic unit cu cel de critică serioasă şi independentă."[4]

Recitind cronicile lui Anestin acum, la peste 50 de ani de la scrierea lor, se constată că aprecierile critice conţinute coincid în majoritatea cazurilor cu judecata de valoare actuală,

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *Ion Anestin, loc. cit.*

[2] C. Panaitescu, *Revistele*, în *Facla*, an. XII, nr. 580, 2 ianuarie 1933, p. 2.

[3] C. Panaitescu, *Ion Anestin — Pe marginea unei expoziţii, loc. cit.*

[4] Ionel Jianu, *Ion Anestin, pictor şi caricaturist de duh, a scris un roman în stil de hronic, loc. cit.*

care se bucură de avantajul perspectivei. Ceea ce ne convinge încă o dată, dacă mai era nevoie, de gustul aproape infailibil, de obiectivitatea critică a cronicarului. Anestin a scris elogios despre creațiile dramatice ale lui Camil Petrescu, Lucian Blaga, G. M. Zamfirescu, Mircea Ștefănescu, Victor Ion Popa, Tudor Mușatescu, G. Ciprian, Victor Eftimiu etc., susținîndu-le cu fervoare polemică atunci cînd înregistrau căderi nemeritate. Și, puțin impresionat de laudele generale, a atras atenția asupra lipsei de teatralitate a pieselor lui N. Iorga ori asupra valorii scăzute a textelor unor autori influenți ca Paul I. Prodan, Ion Minulescu, Ion Sân Giorgiu. Exigent și obiectiv s-a arătat Anestin și față de cei apropiați — colegi de redacție și prieteni —, condamnînd concesiile făcute în vederea succesului de public. În sfîrșit, el vede cu claritate calitățile ascunse sub lipsa de meșteșug a unor debutanți încurajînd în consecință pe un Anton Holban, Ticu Archip, V. Voiculescu și mulți alții.

Anestin se orientează foarte bine și în dramaturgia universală. Admirația sa pentru clasici — Shakespeare, Molière, Calderon, Goldoni, Schiller — nu-l determină să accepte în bloc întreaga lor creație. (De exemplu, el deconsiliază reprezentarea unor piese minore ale lui Shakespeare și Molière). Și nici nu-l împiedică să aprecieze piesele contemporanilor săi. Mulți dintre aceștia însă îi provoacă ieșiri sarcastice puțin exagerate, explicabile prin dorința de a diminua creditul uriaș de care se bucurau în ochii unor producători avizi de succese facile.

La fel de pertinente sînt și aprecierile și observațiile pe care le face Anestin asupra celorlalte elemente ale spectacolului. Nici aici, prestigiul regizorilor și al actorilor nu a dizolvat spiritul critic. Realizările merituoase, dar și erorile sau insuficiențele distribuției, ale interpretării, ale scenografiei sînt semnalate cu promptitudine.

Datorită tuturor acestor componente, cronicile lui Anestin ajung să creeze astăzi, ca și la data apariției lor, o imagine clară și vie a spectacolului jucat atunci. (Un efect deloc neglijabil l-au avut și îl au încă portretele șarjate ale actorilor ce însoțeau textul cronicii.) De aceea, împreună cu cele ale altor cronicari dramatici de talent, ele sînt indispensabile celui ce dorește să cunoască mișcarea teatrală din România deceniului al patrulea.

Cronicile lui Anestin mai au, în afară de această valoare documentară, și una de stringentă actualitate. Sînt în ele puncte de vedere, soluții ale unor probleme care continuă să preo-

cupe și astăzi, și, ca atare, pot interesa și în momentul de față. Multe dintre ele au fost reluate de Ion Anestin și, într-un fel, sistematizate în capitolul final al volumului *Schiță pentru istoria teatrului românesc*.

Gîndul de a întocmi această lucrare s-a ivit probabil în toiul pregătirilor în vederea comemorării a o sută de ani de la înființarea „Societății Filarmonice". Revista *Vremea*, prin grija redactorului ei, consacră evenimentului și instituției ale cărei baze s-au pus atunci numeroase articole în anii 1933 — 1934, precum și un număr omagial — numărul 380 din 17 martie 1935, intitulat, *Supliment închinat Teatrului Național* — fără îndoială, cel mai consistent din întreaga presă interbelică. În acest număr apărea și articolul *Începuturi*, nesemnat, dar care va fi inclus fără modificări în volumul din 1938 al lui Ion Anestin.

Lucrarea este ceea ce indică titlul, adică o „schiță", dar nu în sensul unei realizări parțiale, incomplete, ci în acela de rezumat sintetic, reținînd liniile de forță ale fenomenului, iar nu clădind piramide uriașe de fapte. Anestin nu este temperamental un erudit, și *Schița* sa nu se adresează eruditilor, ci lectorilor cronicilor sale, publicului larg din sălile de spectacol. La dispoziția acestora, proaspătul istoric năzuiește să pună un compendiu cu valoare de ghid, un manual necesar educării gustului teatral. Totuși, autorul nu a neglijat documentarea: volumele citate în bibliografia sa erau cele mai importante la data respectivă, iar „arhivele vii" ale teatrului i-au fost mereu deschise. Pentru prezentarea unei bune părți a evoluției artei scenice românești, Anestin nu adoptă însă modalitatea expunerii seci, obiective, „științifice", ci pe aceea a repovestirii, în care se amestecă o ironie bonomă cu o vibrare ușoară de duioșie. Acest aliaj dă farmec unor capitole ca *Dibuiri*, *Făurari* și, mai ales, *Falanga eroică*. Mai tîrziu, cînd Anestin trebuie să prezinte activitatea stagiune cu stagiune a teatrelor naționale din București, Iași, Craiova, Cluj, Cernăuți și Chișinău, a altor teatre provinciale ori a teatrelor particulare bucureștene, expunerea devine mai aridă. Însă caracterizarea generală a direcțiunilor și listele de repertorii sînt întretăiate de portrete expresive, de aprecieri sintetice a principalelor piese, care nu dau ocazia monotoniei să se instaleze confortabil. Aici se întrevede marea experiență a cronicarului dramatic și îndemînarea autorului de bilanțuri teatrale anuale.

Firește, ici-colo se înregistrează lacune, inexactități, precum și suprasolicitări, într-o direcție sau alta, dar acestea erau inerente și ele nu alterează fondul lucrării.

În încheierea lucrării, Ion Anestin așează capitolul *Alergări pe loc*, în care sînt condensate viziunea sa asupra evoluției de mai bine de o sută de ani a teatrului românesc, modelul ideal de spectacol scenic și căile ce ar trebui urmate pentru a-l traduce în realitate. Databil și personal, în sensul că relevă punctul de vedere al unui critic teatral care scrie în 1938, capitolul *Alergări pe loc*, ca și întreaga *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, interesează încă pe omul de teatru al zilelor noastre, care nu poate decît să valideze o suită de opinii exprimate.

Competența cronicarului dramatic și a istoricului teatrului s-a datorat în parte faptului că Ion Anestin s-a numărat, într-o ipostază sau alta, printre realizatorii de spectacole. Iar dacă această activitate l-a ajutat să-și formeze un ideal și o concepție teatrală, ar trebui și ca reciproca să fie valabilă. Cu alte cuvinte, și scenografia, și dramaturgia, și directoratul său artistic ar trebui să reflecte ideile exprimate în presă ori în *Schiță*...

Realizările scenografice ale lui Anestin nu le putem cunoaște astăzi decît din aprecierile consemnate în cronicile dramatice ale spectacolelor respective. Iar majoritatea lor este elogioasă.

În ce-l privește pe dramaturg, situația este mai fericită. Prima piesă a lui Anestin a fost reprezentată, iar textul ei, fiind editat, ne este accesibil.

Prin subiect, *Dragodana* se relevă în imediata apropiere a *De necredzutei vieți a dumnealui Ioniță căpitan de oaste.* Acțiunea ei este plasată tot pe vremea lui Matei Basarab, iar Ioniță, fiul boierului din Dragodana, „căpitan de oaste" și el, este un dublu eroic al donjuanului fără voie. Eroismul său constă în a pune onoarea, credința ostășească față de domn mai presus de orice, chiar de propria viață. Pentru că a lovit „oștean împărătesc", capul lui Ioniță este cerut de beiul din Nicopole, care îl pizmuiește, de fapt, din cauza unei femei — Maria „lui kir Iani, din tîrgul Craiovii". Pentru a evita un conflict diplomatic, domnitorul se vede silit să satisfacă pretenția beiului, dar nu înainte de a-l învoi pe Ioniță trei zile ca să-și ia rămas bun de la tatăl său. La Dragodana, condamnatul ajunge însoțit de un păzitor — căpitanul Branga, tovarăș de arme și prieten. Aflînd de pedeapsă, bătrînul boier este copleșit: tragedia sa este cu atît mai mare, cu cît, pierzîndu-și unicul fiu, își vede stins neamul. De aceea, el caută cu înfrigurare o cale de salvare. Mai întîi, îi propune lui Ioniță să îmbete pe Branga și să fugă peste munți, dar fiul refuză să-și păteze cinstea sa și pe cea a voievodului care a pus che-

zășie pentru el. Bătrînul încearcă atunci să-l cumpere pe Branga, crezîndu-l obstacolul principal. Însă el forțează uși deschise. Pe drumul din Capitală la Dragodana, paznicul nu a făcut decît să-i ofere prietenului ocazii de a fugi. Încercarea bătrînului de a-și convinge încă o dată fiul, avîndu-l alături acum pe Branga, nu zdruncină hotărîrea lui Ioniță. Iar această hotărîre este atît de fermă pentru că e rezultatul unei lupte crîncene în conștiința lui. Și el — mărturisește Ioniță celor doi — a fost tentat pe drum să fugă și chiar să-și omoare în acest scop paznicul. Or, însăși gravitatea faptei intenționate l-a determinat să aleagă, în cele din urmă, calea cinstei și onoarei.

Destinul astfel asumat se va împlini inexorabil, însă bătrînul găsește o cale să-și salveze măcar spița. Îl va cununa pe Ioniță cu Măria, o nepoată depărtată ce se află în casa lui și care îl iubește de mult în taină pe viteazul căpitan. Plecarea acestuia, într-o misiune, „mai departe de țara Chitailor", lasă Dragodana scăldată în jale și o bucurie amară, în doliu și speranță.

Cîteva scene puternice, abilitatea unor întorsături de situație, verosimilitatea conflictului și autenticitatea personajelor, finețea prezentării tranzițiilor lor sufletești, plasticitatea limbajului arhaizat cu măsură, toate fac din *Dragodana* o piesă reușită, comparabilă cu *Săptămîna luminată* a lui M. Săulescu.

Cu „fantezia dramatică" în trei acte *Falimentul zeilor*, umorismul lui Ion Anestin reapare biruitor după un moment de eclipsă. Piesa este o parodie demitizantă, înscriindu-se astfel într-o lungă tradiție. La baza ei se află procedeul facil, dar de efect sigur al transpunerii arhetipului înalt-eroic într-un registru vulgarizator. Panteonul greco-latin, ca grup unit prin relații de rudenie, este descins în mijlocul mahalalei, iar ca stăpîn al universului a devenit un oțios consiliu de miniștri, al cărui program de guvernare s-a destrămat de mult. Această certă decrepitudine — Zeus, șeful familiei și al consiliului, este impotent și cvasi-senil — este cauza reală a căderii zeilor, iar „pricina" amintită de autor în „ideea preconcepută" pusă ca motto („Olimpul a căzut din pricina unei neveste orgolioase și a unui somnambul") este doar ocazia. Adulterul imaginar, ce flatează pe Alcmena și determină pe Amfitrion să se răzbune, are drept urmare criza de orgoliu a Junonei, care eliberează Adevărul din fîntîna unde fusese închis. Instruiți de acesta asupra firii adevărate a zeilor, oamenii îi vor alunga, iar apariția celui ce se numește „Fiul Domnului" și care proclamă iubire între oameni, pacea și mila, precum și sacrificiul lui îi va transforma în statui. În epilog, care se petrece într-un subsol de

muzeu în epoca noastră, un gest de milă față de inamic, gest crezut imposibil de Marte, îi provoacă acestuia o a doua moarte : statuia sa își pierde simbolic capul.

Lăsînd la o parte unele licențiozități, care, în 1940, nu ar fi șocat prea tare, fiind destul de des întîlnite pe scenă, precum și unele replici cam prea „de mahala", comedia lui Ion Anestin are antren și o vervă debordantă. Imaginile zeităților (Zeus și Junona — cuplul clasic, Marte — flăcăul musculos, dar prost, Apollo — muzicantul ușuratic, Minerva — fata deșteaptă, dar „bătrînă" și urîtă, Venus — dimpotrivă, frumoasă, dar simpluță ca intelect etc.) evidente în controversele și înțepăturile lor reciproce, sînt de un comic irezistibil. În sfîrșit, judecățile politice ale multora din „consiliu" și mai ales ale lui Zeus, provoacă hazul, fiind de tipul „panseurilor" lui Gâgă.

Satiră acidă la adresa unui Olimp decrepit, cu un cald și explicit mesaj antirăzboinic, de înțelegere între oameni, spumoasa comedie a lui Anestin, cu minime retușuri, ar fi putut, și poate fără îndoială și astăzi, să cucerească publicul.

Tot o demitizare, de data aceasta a unei legende politico-istorice, este piesa *Napoleon & co.* Anestin cunoștea suficient de bine epoca napoleoniană, fie documentîndu-se pentru *Cetățeana Tallien,* fie din texte dramatice, precum *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou și E. Moreau. Va fi citit și biografiile și memoriile referitoare la persoana împăratului. Oricum, el adoptă tot o „idee preconcepută": căderea lui Napoleon se datorează proprii sale familii. De aceea, acțiunea piesei îl plasează pe genialul militar în sînul clanului său corsican, în care dospește egoismul, aviditatea, arivismul și desfrîul. Piesa cade în defectul reproșat de cronicar unor autori ca B. Delavrancea sau N. Iorga: intriga inertă atrage după sine prezentarea în frescă, diminuînd dramatismul. Caricaturizarea fraților și surorilor lui Napoleon, deveniți și ei, ca și olimpienii din cealaltă comedie, tipuri din mahalaua dîmbovițeană, este totuși insuficient realizată. Supără mai ales soluția adoptată pentru sugerarea provenienței joase a personajelor: un limbaj în care abundă locuțiunile suburbane și italienismele.

La capătul demersului nostru, putem trage cîteva concluzii, fără teamă că îl nedreptățim pe Ion Anestin ori că, dimpotrivă, îi suprasolicităm meritele.

În domeniul publicisticii, de numele lui Anestin va fi mereu legată o realizare deosebită : importanta sa contribuție la realizarea părții culturale a revistei *Vremea,* care, deși eclec-

tică, cu toate că nu a generat un curent precum *Viața românească*, *Gîndirea* etc., rămîne unul dintre cele mai bogate periodice interbelice. Istoria presei nu poate neglija, de asemenea, nici *Spectacolul*, o încercare merituoasă de revistă pur teatrală, și nici revistele umoristice inițiate de Anestin.

Ca om de teatru multilateral, Anestin s-a implicat profund în viața artistică a timpului său. Și dacă obiectivitatea cronicarului și intransigența sa față de mediocritate nu ar fi avut alt rol decît de a ameliora un climat, numele lui tot ar trebui reținut. Dar Anestin a reprezentat o instanță critică de autoritate în deceniul al patrulea și mulți dramaturgi îi datoresc și lui faptul că s-au impus. În sfîrșit, așa cum s-a văzut, măcar două dintre piesele sale — *Dragodana* și *Falimentul zeilor* — au o valoare notabilă, cu toată scurtimea celei dintîi și defectele celei de-a doua.

Ediția de față își face o datorie de onoare, așadar, de a restitui culturii noastre scrierile despre teatru și pentru teatru ale lui Ion Anestin. Dar ea trebuie să fie doar un prim pas în revalorificarea moștenirii lăsate de omul de artă și de cultură.

Cînd acestei ediții i se va alătura și o antologie reprezentativă din desenele sale umoristice, cînd numele său își va fi luat locul în enciclopedii, dicționare biografice, istorii ale literaturii și ale artelor plastice, abia atunci opera lui Ion Anestin va fi așezată la locul pe care-l merită.

VICTOR DURNEA

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Ediția de față reunește o parte considerabilă din scrierile *despre* și *pentru* teatru ale lui Ion Anestin.

Textul care o deschide este *Schiță pentru istoria teatrului românesc*, reprodus după volumul publicat de Editura „Vremea", în 1938 un exemplar corectat parțial și completat pe alocuri de autor. (Exemplarul ne-a fost pus la dispoziție de familia Anestin, care, de asemenea, ne-a furnizat și alte materiale în vederea reconstituirii biografiei graficianului, scriitorului și omului de teatru. Exprimăm, cu acest prilej, gratitudinea noastră doamnei Zoe Anestin, soția lui Ion Anestin, și fiului său, actorul și graficianul Nuni Anestin.).

Corecturile din exemplarul menționat privesc mai ales punctuația, iar completările sînt de fapt precizări de nume. Pe acestea le-am introdus în text între paranteze drepte.

Din păcate, nu avem posibilitatea să reproducem și desenele ce însoțesc textul *Schiței...* în volumul din 1938.

Următoarea secțiune a ediției noastre o reprezintă o selecție din articolele, notele, portretele și cronicile dramatice publicate de Ion Anestin în *Epoca*, *Vremea*, *Spectacolul* și *Timpul*. Firește, dat fiind spațiul limitat, ne-am orientat spre acele texte, care, într-un fel sau altul, sînt reprezentative pentru criticul și cronicarul teatral.

Ultima secțiune cuprinde o piesă originală a lui Ion Anestin. *Dragodana*, fantezie dramatică într-un act (Tiparul, „Vremea", 1940, 58 pagini).

În ceea ce privește transcrierea textelor, am aplicat normele ortografice în vigoare. Am corectat tacit greșelile de tipar, precum și, în cîteva cazuri, punctuația. O problemă extrem de dificilă pune fluctuația numelor de persoane, nu numai

străine, ci și românești. În cazul marilor scriitori, am considerat oportun să corectăm textul lui Anestin, introducînd forma încetățenită astăzi la noi.

Tot ce pare a fi fonetism specific autorului — regionalisme muntenești în special — a fost păstrat.

Nu am adnotat și nici nu am comentat *Schița pentru istoria teatrului românesc*, întrucît, date fiind omisiunile, inadvertențele și mai ales precizările spațiale ale autorului în funcție de puncte de referință care nu mai există în Bucureștiul de astăzi, notele noastre ar risca să se extindă mult prea mult. E foarte probabil, pe de altă parte, că o lectură întretăiată de un comentariu străin, ar distrage atenția cititorului de la elementul principal al *Schiței...*, care este o anume viziune a direcțiilor celor mai generale ale mișcării teatrale din țara noastră.

V. D.

SCHIȚĂ PENTRU ISTORIA TEATRULUI ROMÂNESC

[illegible]

TEATRUL ROMÂNESC PÎNĂ LA UNIRE

DIBUIRI

Moşie cu vecini hrăpăreţi, nu i-a fost dat multă vreme nici Moldovei şi nici Ţării Româneşti să aibă tihna unei dezvoltări rostuite.

Netemeinicia unei domnii mai lungi, greul şi parcă fără sfîrşit şirag al intrigilor au dat fiinţă unei stări de neîncetată încordare, îndepărtînd mereu răgazul unei preocupări artistice. Cronica ne păstrează săracă mărturie a timpului despre spectacolul vremii lui Vasile Vodă Lupul, „de-i ziceau Stridiagiul", iar despre ceilalţi nu pomeneşte nimic de seamă. O dată cu încetarea domniilor pămîntene şi instalarea prea lungului interimat fanariot, speranţele de înfăptuire culturală şi artistică păreau mai şterse ca oricînd.

Alfabetul era cirilic, şcoala era elinească, iar sufletul celor de jos tare obidit. Boierimea, tînjind moleşită în puful divanelor, abia de-şi arăta chipul puhav prin nourii parfumaţi ai bectimisului plutind deasupra aburului filigenelor gingirlii. Cronicarii, strînşi în pielea de viţel a scoarţelor ferecate în cheutori de alamă, erau de mult înlocuiţi cu vechii şi noii poeţi ai Eladei.

Şi totuşi, din această atmosferă de îmbîcseală, intrigă şi lene, se ridică o generaţie de noi începuturi şi realizări, o generaţie plină de dîrza personalitate ancestrală.

Tainic, ca izvorul ascunselor pîrîuri, dorul de libertate, şerpuind nevăzut, răbufneşte şuvoi tocmai atunci cînd Consulul tătucului din miazănoapte credea mai mult ca totdeauna că ne va preface în gubernie, iar înălţimea sa sultanul păstra neclintita credinţă în peşcheşu-

rile paşalîcurilor dintre Dunăre şi Carpaţi. Strînşi în chinga prieteniilor forţate, cînd la cheremul consulului rus, cînd la cel al austriacului sau — mai des — a poftelor arendaşilor de la Ţarigrad, românii de dincolo şi dincoace de Milcov au găsit în abia întrezărita, dar mereu dîrza lor rezistenţă, mijlocul ca din distracţie să făurească o armă. Dăruit de Raluca prea strîngătorului Caragea, teatrul menit să fie element de propagandă al redeşteptării eladice, mijloc de însufleţire şi cîştigare a celor de aci la lupta de eliberare a altora, trezeşte depărtatele ecouri ale vredniciei străbune.

În afara tarabei lui Niţă Pitarul, de la Caravasara şi şatrele din Tîrgul Moşilor, nu se cunoaşte o aşezare mai temeinică de teatru sau de spectacol care să i se apropie. Erau, de bună seamă, trupe de saltimbanci ambulanţi, păpuşari şi panglicari, care străbăteau ţara minunînd oamenii cu înghiţirea săbiilor şi a faclelor aprinse, cu salturi şi lupte, cu dansuri, cîntece şi — foarte probabil — cu scenete din şcoala commediei dell'arte, a cărei desfăşurare clară pînă la simplitate înlocuia eventuala neînţelegere a dialogului. Raritatea acestor turnee asigura o bună şi fructuoasă primire, iar dovada o avem din Pitacul Măriei sale Hangerli-Vodă, hospodar al Valahiei, dat la 1789, din 29 mai, către ispravnicul Zemlii Vlahiscoe:

„*Aceşti trei fraţi francezi anume Théodore Blesiet, Francisc Bevilach şi Givani Muené, cari avînd meşteşug de pehlivani şi comedieni, făcură rugăciune Domniei Mele ca să facă arătarea meşteşugului lor, unde vor fi hi pohtiţi, pentru care, fiindcă li s-a dat voia şi slobozenia aceasta, poroncim dumneavoastră ispravnicilor de prin judeţe, pe unde vor ave a veni, să fie primiţi şi să nu li se facă vreo supărare cu cerere de vreun havaet, nici de către dumneavoastră, nici de către zapcii, cum nici de către zabiţi, ci să fie slobozi şi în pace la ce oraş vor merge*".

Prin 1813, sasul Brody îşi instalează panorama pe locul unde se află azi Clubul Liberal, iar spectacolele-i cu „umbre chinezeşti" — teatru pe care îl aveau şi turcii — şi vederile panoramice cu subiecte de război, vînătoare sau solemnităţi, revoluţionează laolaltă şi protipendada şi „prostimea", de a trebuit energica intervenţie a arnă-

uților cu convingătoarele vîne de bou, ca prea marea îmbulzeală să nu aducă stricăciuni șandramalei sasului.

Trei ani mai tîrziu, entuziasta domniță Ralu, fiica cea mai mare a lui Vodă Caragea, improvizează o scenă și decoruri într-una din sălile mai încăpătoare ale Palatului Domnesc — clădit pe locul ce cuprinde azi pasagiul Comoedia — dînd primele spectacole de teatru propriu-zis. Trupa era compusă din diletanți recrutați din pătura de sus și de la Măgureanu, iar repertoriul francez în traducere grecească. În primăvara și toamna leatului 1817, teatrul domniței reprezintă : *Orest* de Alfieri, *Moartea fiilor lui Brutus* de Voltaire, *Dafnis și Chloe* și *Cinna* de Corneille.

Jocul, plin de patosul cerut de versul pompos al pieselor și mai ales de moda și școala declamatorie a timpului, va fi mișcat cinstitele fețe ale asistenței și în firitiselele ce au urmat reprezentării, cinstitele obrazuri n-au mințit în laudele lor. Admirația se îndrepta, desigur, asupra odraslei domnești ce catadixise să urce — poate mai just ar fi să coboare — pe scenă, dovedind în joc un temperament ce înnobila pînă la înfrumusețare mica-i statură nemlădioasă și chipul măsliniu, lipsit de puritatea liniilor vechiului său neam. Cine constituia însă succesul serilor acestora era tînărul Aristia, al cărui chip frumos și glas ce putea modela deopotrivă de emoționant și oftatul murind pe buze și răcnetele de fiară, cucerind și spectatori și interpreți, în frunte cu domnița, care îl trimise tocmai în Franța pentru a lua lecții cu cel mai de seamă actor al timpului, cu marele Talma.

Fără numărul prea mare al odraslelor și grija zestrelor, Ioan Caragea, cum era fudul, isteț, cult și iubitor de fast, ar fi făcut mai mult pentru țară. Văzînd succesul reprezentațiilor de la Curte și dragostea domniței pentru teatru, gospodarul Țării Românești a gîndit să împărtășească pe cîți mai mulți din oamenii țării „la acest obicei al theatrului", ce se afla în mare cinste în țările mai îmbătrînite. Poate că Măria sa se va mai fi gîndit în sufletul său de palicar, la acea renaștere a Eladei pe care o sprijinea pe sub ascuns, dar cu stăruință, mișcare la care entuziasmul pentru eroii pieselor și spiritul de imitație al spectatorilor ar fi putut contribui pentru cîștigarea de noi aderenți. Cu acest tîlc sau fără, Ioan-Vodă Caragea mîngîindu-și barba ,proaspăt cănită

cu dreapta-i prea încărcată de inele, dictă rar și apăsat scriitorului domnesc următorul

PETAC

„Noi Ioan Caragea, din mila lui Dumnezeu, facem cunoscut întregii obștii românești.

Văzînd marea trudă și frămîntare a mult iubitei noastre Domnițe Ralu întru înjghebarea unui theatru care în a sa chibzuință bine alcătuită s-a gîndit de a dezrădăcina îmbătrînitul obicei al jocului de Vicleim cu Irod, jocul păpușilor cu musiu Vasilache și țața Marghiolița, apoi cîte strîmbături ale măscăricilor și pehlivanilor cu scoaterea de panglici pe nas și cîte alte năzdrăvănii ; a noastră Domniță, îngrădită de învățăturile marilor maeștri cărturari și muzicanți ai țărilor mai îmbătrînite ca noi, a izbutit după a lor învățătură a înjgheba un mare theatru în casa de la Cișmeaua Roșie din Podul Mogoșoaiei.

Și tot din a sa chibzuință sala va fi alcătuită după cum urmează, mărturisită Nouă și credinciosului nostru dregător al departamentului din întru țării :

O mare sofa îmbrăcată în catifea roșie așezată în partea dreaptă a sălei va servi Nouă pentru ședere. În spatele Nostru se va așeza rînduri de bănci și laviți toate îmbrăcate în roșu. În fața sofalei Noastre, la o depărtare se va face o ridicătură de scînduri de 6 palme de la pămînt numită după limba noastră ștenă.

Între ștenă și a noastră privire se vor orîndui lăutari îmbrăcați în straie vii, alături de ei vor fi țiganii mucari îmbrăcați în roșu avînd în mîini bețele pentru mucuri pe care le vor întrebuința la nevoie numai. Sala va fi luminată cu lumînări de ceară și spre ieșire cu lumînări de seu în sfeșnice de lut smălțuit și cu zurgălăi. Perdeaua va înfățișa chipul lui Apolon cu lira în mînă. Prețul intrărilor va fi de un galben pentru bănci și un leu pentru lăviți.

În tot timpul jocului, curtea va fi luminată de masalale, pentru care Aga va primi poruncă a se da masalagiilor mai multe cîrpe și păcură îndestulă ; asemenea se va cerceta grătarele de așezat masalalele să fie în bună stare.

Aceasta se face înștiințare obștei Românești.

Dată din a Noastră Curte Domnească spre a tuturora știință de cele ce se va petrece cît de curînd în

marea casă de la Cişmeaua Roşie din Podul Mogoşoaiei.“

Aidoma glăsuirei petacului domnesc, „sala de club“ prin dărîmarea a doi pereţi deveni sală de teatru. Afişele erau în greceşte şi se tipăreau la Cişmeaua lui Mavrogheni a stolnicului Clinceanu, doctorului Caracaş şi slugerului Topliceanu.

În seara celei de-a opta zi a lunii septembrie 1818, Apolonul cortinei se înfăşură treptat pînă la tavan şi Măria sa Vodă cu Divanul şi protipendada asistară la întîia reprezentaţie *Italianca în Algeria.*

Reprezentaţia de data aceasta era cu actori profesionişti, ai trupei lui musiu Gherghy, director şi prim comic, adus de Vodă Caragea prin intermediul bunului său prieten, cavalerul de Gentz, secretarul lui Metternich, în august 1818. Trupa juca deopotrivă tragedie, comedie şi operă şi era compusă din : doamna Dilly cîntăreaţă şi tragediană, d-ra Dilly jună-primă şi Steinfels june-prim. Ansamblul Gherghy a reprezentat dramele : *Saul, Ida, Pia de Tolomei, Briganzii* şi *Faust,* iar din repertoriul de operă a cîntat : *La gazza ladra, Cenerentola, Moise în Egipt, Flautul fermecat* şi *Idomenes.*

Că gîndul hospodarului Valachiei nu pornise întru înfăptuirea teatrului numai de dragul ochilor codaţi ai Domniţei Ralu, se văzu curînd. Fruntaşii Eteriei începură propaganda publică de eliberare şi prin Teatrul de la Cişmeaua Roşie, alternînd spectacolele cu trupa lui Gherghy. Încurcarea iţelor politice de duplicitate şi grăbita plecare a lui Vodă Caragea însemnă pentru Aristia încetarea bursei de studii. Întors aci, tînărul devine curînd sufletul teatrului grecesc, care îşi deschide noua stagiune cu *Moartea fiilor lui Brutus* de Voltaire, tradusă în elineşte de logofătul Gheorghe Serrurie, înfocat eterist. Marele succes al reprezentaţiei arată membrilor Eteriei buna lor socoteală a propagandei prin teatru.

Actorii erau tineri de la şcoala Măgureanu, unii din ei jucînd rolurile de femei, gen în care de asemeni Aristia excela, iar repertoriul cuprindea tragediile : *Mînia lui Achile, Meropa, Mahomet, Zaira* de Voltaire, în traducerile logofătului Serrurie şi doctorului Christelis, *Oreste* şi *Filip II* de Alfieri, traduse de Rizo şi Manti, *Polizienii* sau *Jertfa pentru ţară* de Iacovaki Rizo. Mai

tîrziu trupa eteriştilor angajează ca actriţă pe jupîneasa Marghioala, soţia serdarului Dumitrache Bogdănescu.

FAURARII

ÎNCEPUTURI

Prefacerile din Apusul în care vechile aşezări căpătaseră faţă nouă, călătoriile, exemplul eteriştilor, dar mai cu seamă acel glas lăuntric al înaintaşilor, trezeşte la nouă viaţă boierimea grecizată. Ideea de libertate prinde cheag, dragostea de graiul pămîntului înlocuit cu piţigăiala fanariotă îşi cere drepturile. Văcăreştii scriu stihuri în limba ţării şi Iancu, nepotul marelui Ienăchiţă, întrevede posibilitatea întocmirii unui teatru românesc, pentru care tălmăceşte, nu fără gînd politic, *Britanicus, Regulus* şi *Ermiona,* sau atacă în străvezii şi simbolice versuri încetarea unei îngenuncheri ce dăinuia de prea multă vreme.

Elevii colegiului Sf. Sava realizează „sub privigheri mai încercate" cea dintîi reprezentaţie de teatru în limba românească. Piesa aleasă este *Hecuba* de Euripide, în tălmăcirea lui Nănescu, iar prin 1819—1820 are loc spectacolul pentru care Iancu Văcărescu compuse un prolog cu tîlc, în ale cărui versuri, de mai lipsea cîte un picior pe ici, pe colo, dragostea-i de neam şi de năpăstuitele-i meleaguri răsare întreagă şi cu atît mai impresionantă, cu cît ne apare ca primul strigăt al pruncului spre soare.

Autorul aduce pe „Saturn sau Zeul timpului sau însuşi vremea, cu ceasornicul de nisip şi secera în poziţie de vestitoare, ajungere. Din cea din fund parte a teatrului, se coboară Astrateea cu cornul îmbelşugării în mînă din care se revarsă toată fericirile".

Saturnu:

„Nici anii mei cei grămădiţi,
Nici secera-mi tăioasă,
Nu făcă ca să vă zmintiţi
Petrecerea frumoasă.

Eu viu la voi cu cîte dau
Plăceri, învăţătură ;
Vesel voi, tot cu voi să stau,
Încît să spui n-am gură.

Cum mă vedeţi, unchiaş bătrîn,
Nimica nu m-întrece :
Eu sînt al bunelor stăpîn,
Eu răul fac de trece.

M-aşăz aici, nu mai mă duc :
Secera-mi lepădată.
Ceasornicu-ndreptat v-aduc
P-Astreea prea bogată.

Cu toate bunele acum,
Cu veac de aur vine ;
Întîmpinaţi-o de pe drum
Precum vi se cuvine.

O Maică-Patrie aveţi,
Un duh de fraţi vă poarte ;
Supuşi, unirei supuneţi
Puterea relii soarte !

Uniţi, vă înţelegeţi voi,
Cu de romani mărime ;
La tot d-o glăsuire voi,
L-a dragostii-ntregime.

V-am dat teatru, vi-l păziţi
Ca un lăcaş de Muze ;
Cu el curînd veţi fi vestiţi :
Prin veşti departe duse.

În el năravuri îndreptaţi
Daţi ascuţiri la minte ;
Podoaba limbei voastre daţi
Cu româneşti cuvinte."

Rolul Hecubei fu încredinţat lui Ioan Heliade, a cărui înfăţişare şi glas melodios permiteau interpretarea rolurilor de *travesti*. Tînărul Heliade era cel mai de seamă cirac al lui Gheorghe Lazăr, care coborîse din Avrig în chiliile-clasă ale mînăstirei Sf. Sava şi care, în 1818,

cu învoirea lui Caragea, deschisese *Academia Românească* cu secția de începători pentru învățăturile umanioare. Cînd slugerul Tudor din Vladimiri a descălecat cu ceata lui de panduri la București, Lazăr și școlarii săi aderară la marea mișcare. Turburările provocate de greci și pribegia susținătorilor au adus închiderea școlii, iar curînd, boala și sărăcia vor mîna pe Lazăr spre Avrigul care-i dase naștere și care în 1823 îl primi în liniștea pămîntului lui. Facla aprinsă de Lazăr va trece în mîinile tinerești ale lui Heliade.

Născut la 1802, în apusa reședință domnească a Tîrgoviștei, Heliade a învățat buchiile grecești la dascălul Naum, iar româneasca a dibuit-o singur cetind Jules Verne-ul timpului, acea *Alexandria* plină de minunății. De dădu ciuma, zisă a lui Caragea, părinții l-au luat la țară, unde cu prietenii lui, ciobani, citi cărți de literatură poporană. Cînd Lazăr deschise școala cu voia lui Caragea și mai ales cu sprijinul iubitor de țară al boierilor Constantin Bălăceanu, Grigore Ghica, Grigore Băleanu și Mitropolitul Dionisie Lupu, Ion Heliade îi este cirac, iar după trista plecare a inimosului ardelean îi ia locul, desfășurînd acea uluitoare activitate ce l-a silit să fie deopotrivă autor didactic, traducător, sufleor, actor, regizor, profesor de istorie, gramatică, retorică, matematici și logică.

În trei ani teatrul luase un atît de mare avînt încît, de teama Înaltei Porți, Vodă Șuțu, deși apropiat mișcării grecești, fu nevoit să alcătuiască un pitac pentru a înfrunta prea marea libertate a teatrului, înființînd la 8 noiembrie 1819 o Eforie a teatrului condusă de Marele Spătar Iacovachi Rizo. Pitacul glăsuia că *„oricîte drame vor fi defăimătoare religiei, statului, moralei obștei vor fi oprite a se juca“*, dar recunoaște că totuși *„teatrul izbutește să înlăture faptele rele“*, că *„reprezentarea dramelor s-a dovedit că este școala bunelor năravuri“*, iar *„comedia batjocorește relele prin rîs iar tragedia aduce binele prin miraculos“*.

În timp ce Napoleon prin decretul de la Moscova punea noi baze Comediei Franceze, în tîrgul Ieșilor se afla la mare prețuire trupa rusească condusă de Gaetano Madji, trupă ce trecu Prutul o dată cu guvernatorul muscălesc, care în graba plecării luă și Basarabia printre tărăbuțele ce-i aparțineau.

In aceeași vreme, în casele lui Grigore Ghica, ridicate în preajma Palatului Domnesc, în care gospodărea Calimach-Vodă trebile Moldovei, se așeză o trupă nemțească de vodeviluri al cărei mare merit este de a inspira nu numai admirația pentru teatrul *evropenesc*, ci și dorul de realizări similare dascălilor greci Cuculi, Kiriac și Godola cari în 1814 reprezintă *Moartea lui Caesar* de Voltaire și *Brutus* de Alfieri în limba franceză și greacă.

Iată că pilda nu întîrzie să fie urmată și de români. Tînărul Gheorghe Asachi, fiu de preot, doctor în filozofie și inginer de la Lemberg (studiase astronomia la Viena, iar la Roma învățase pictura și arheologia), publicînd între timp sonete la gazetele italiene, este ales membru extraordinar al Societății literare din Roma și, odată întors în țară, este numit în 1813, profesor de matematici la Academia Grecească din Iași. Entuziasmat de gîndul unui teatru în limba țării, Asachi, cu sprijinul marelui mitropolit Veniamin Costachi și ajutorul boierilor pămînteni iubitori de frumos, traduce pastorala *Mirtil și Chloe* de Florian și Gessner iar în seara de 27 decembrie 1816, în casele hatmanului Costache Ghica și în interpretarea doamnei Elena Șubin (Chloe), prințul Ghica (Păstorul Mirtil) și Costachi Sturza (Lizis — închinătorul zeului Amor) are loc prima reprezentație. Succesul neașteptat care încununează acest prim efort face pe Asachi să pregătească noi spectacole și să înființeze la Trei-Ierarhi o clasă de muzică — cu harpistul Paulices — și o clasă de teatru la care este profesor, dar nici o parte din boieri și nici consulul rusesc nu văd cu ochi buni mișcarea și curînd ițele politicei amuțesc graiul românesc pe scenă. Domnitorul Ioniță Sturdza trimițînd pe prietenul său Gheorghe Asachi agent diplomatic la Viena, Iașul teatral se rezumă la reprezentațiile unei trupe rusești de comedie, la care se adaugă o alta nemțească.

Nori grei întunecă răsăritul plăpînd al teatrului românesc.

În 1821 boierii iau calea munților, vechiul drum al bejeniei oprindu-se ca totdeauna între meterezele primitoare ale Brașovului. Acolo, în cetatea de reculegere, se întîlnesc trei pribegi : Nicolae Văcărescu, Grigore Băleanu și Constantin Câmpineanu și, mînați de același dor

de țară și libertate, pun bazele unei societăți secrete, cu caracter cărvunăresc, la care se alipesc episcopul Ilarion, I. Câmpineanu, vestitul drumeț Dinicu Golescu, Manole Florescu și alții. Pur patriotică, societatea își împarte activitatea pe două tărîmuri : politic și cultural.

În cel de al doilea domeniu se prevedea întocmirea unui dicționar românesc, traducerea operilor literaturilor apusene, crearea de școli și înființarea unui teatru național.

Asasinarea lui Tudor Vladimirescu și mai apoi fărîmițarea cetelor lui Ipsilanti readuce liniștea obișnuită și grea, impusă de Stambul. De la 1821 și pînă la 1828, mișcarea teatrală cuprinde un lung hiatus, iar în 1825 teatrul de la Cișmeaua Roșie arde pînă în temelii.

Prin moartea marelui animator Nicolae Văcărescu și retragerea lui Constantin Câmpineanu — prieten cu noul domn — din grupare, societatea se năruie.

După Pacea de la Ackerman, în 1826, Aristia se întoarce și improvizează un teatru în casa lui Scarlat Ghica — „în sala cu pereții zugrăviți cu toți zeii Olimpului" — dar nu-i decît un teatru de diletanți, cu o sală cu locuri puține, netrecînd de însemnătatea teatrului de societate. Ollănescu Ascanio în a sa *Istoria teatrului* pomenește din trupă pe Smărăndița Ghica, ce se transpusese atît de bine eroinei încît îi rămăsese porecla de Clitemnestra.

Gîndul de renaștere al marelui Văcărescu prinsese sămînță în sufletul tinerilor refugiați la Brașov. După lunga-i drumeție, Dinicu Golescu se întoarce în țară și, împreună cu Heliade, pune bazele unei noi societăți secrete în 1827, „Societatea literară" al cărei plan cultural este cu mult mai întregit (înființarea unui colegiu asemeni celui de la Sf. Sava la Craiova, școli normale în capitalele de județ, școli primare la sate, tipărirea de ziare românești, încurajarea traducerilor și înființarea unui Teatru Național). Cu toată spaima ciumei ce iar se abătuse pe malurile Dîmboviței, cei doi inițiatori, ajutați de Stanciu Căpățîneanu, Grigore Pleșoianu și alții împlinesc o parte din program. Astfel cumpără tipografia de la Mavrogheni și pun bazele ziarului *Curierul românesc* în april 1829, după cum interesează și coopteză un important număr de membri, dar moartea lui Dinicu Golescu destramă totul, tot așa cum aceea a Văcărescului năruise prima societate.

Costaki Aristia, dascăl de elină și franceză la Sf. Sava și preparatorul copiilor lui Nicolae Ghica, nu-și putea domoli dragostea-i de teatru și cu toate împrejurările neprielnice reuși să creeze un întreg cerc de cetitori și amatori de teatru cu ajutorul cărora putu închiria sala cea mare a pitarului Andronache de pe ulița Sărindarului, unde jucă aproape treizeci de spectacole.

În acest an Bucureștii aveau trei teatre : cel de operă și dramă al germanului Kreiwig, cel românesc din casele lui Ghica (pe locul prefecturei de poliție de azi) și cel greco-francez de pe scena lui Andronache.

Este drept că sala pitarului avea o scenă fără cortină, iar decorurile se rezumau la mari rame de șipci peste cari erau bătute în ținte bucăți de mucava, cari pe o parte aveau zugrăviți copaci iar pe cealaltă colonade, dar era încăpătoare pentru bucureștenii lipsiți de teatru timp de șapte ani încheiați. *„În sală ereau scaune trimise de pe la casele boerești, pe cari ședeau stăpînii lor ; cei cari n-aveau scaune ședeau în picioare sau se așezau grecește pe scînduri.“* Succesul acestei stagiuni dădu ideea lui Heliade de a lua inițiativa unei liste de subscripții pentru crearea unui teatru permanent și în 1831 arată într-un articol-apel necesitatea acestei scene, dar rezultatele subscripției îl decepționează pînă la renunțare.

Între timp, un bucătar italian, Ieronimo Momolo, cu sprijinul cîtorva boieri clădește pe locul dintre Capșa și Strada Academiei un teatru în paiantă cu moloz, căptușit pe dinafară și pe dinăuntru cu scînduri. Lunguiață, joasă, sala avea un rînd de loji între cari se rînduiau 15 șiruri de bănci de lemn acoperite cu chembrică. În fund, pe șapte trepte cu laviți de lemn era galeria. În dreapta scenei se afla loja domnească îmbrăcată în catifea roșie, iar de cealaltă parte, trei canapele pentru Curte.

Noua sală fu inaugurată în 1833 de trupa germanului Teodor Müller, venită de la Sibiu, cu *Dona Violanta.* Șeful de orchestră al trupei era Iohan Wachman.

Dîrji, Ion Câmpineanu și Heliade, primul fiind deținător al statutului de la Brașov, iar secundul al celui din 1827, hotărăsc înființarea unei noi societăți, de data a-

ceasta publică, nu secretă și astfel ia naștere „Filarmonica".

„SOȚIETATEA FILARMONICĂ"

În urma serioasei campanii de propagandă scrisă a lui Heliade și orală a lui Câmpineanu, dar mai ales dintr-o cerință sufletească ce în sfîrșit se trezise, boierii și negustorii vremii se alăturară celor doi inițiatori, aducînd fiecare partea lui de contribuție bănească.

Conducerea societății fusese încredințată lui Câmpineanu, Heliade și Aristia. Trei luni încheiate trec în pregătiri de tot felul, iar la 20 ianuarie 1834, în casele pitarului Boerescu din spatele colegiului Sf. Sava, are loc deschiderea școlii filarmonice.

Dascăl al „clasului de declamație" era Costache Aristia, la canto Bongianini, la pian Schlaf, istoria artelor Winterhalder, limba română Costache Mihăileanu, dans și scrimă maestrul Duport. Direcția școalei, casier al societății și profesor de literatură era Heliade.

Șapte luni mai tîrziu, școala avea douăzeci și cinci de elevi și cinci eleve, acestea din urmă în internatul lui Duport. În 1835 găsim doi noi elevi : Costache Caragiale și C.A. Rosetti, care se remarcase admirabil în reprezentațiile date de Aristia.

Paralel cu pregătirea elevilor, Heliade face în ziarul său pregătirea publicului, subliniind mereu importanța pe care o are teatrul în „a păstra sănătatea soțială", cum și rolul actorului, care nu trebuie confundat cu pehlivanii și boscarii de pînă atunci. Tot în acest ziar, atît de important pentru cultura românească, Heliade publică primul repertoriu pentru Teatrul Național, astfel compus : *Ermiona*, *Ceasul de seară*, *Regulus*, *Doctor fără voia lui*, *George Dandin* sau *Bărbierul cornit*, *Arpagon* sau *Zgîrcitul*, *Alzira* sau *Mahomet. Proorocul*, *Marino Faliero* și *Amîndoi Foscari*, *Silita căsătorie*, *Vicleniile lui Scapin*, *Prețioasele*, *Șteful nerod*, *Triumful amorului* și *Actorul fără voie*.

După o muncă de șase luni, grea, dar plină de făgăduinți, se stabilește reprezentarea piesei *Fanatismul* sau *Mahomet Proorocul de la Volter* de I. Heliade, cu

următoarea distribuţie : Nicolae Andronescu în Mahomet, Ion Curie în Zopir, Nicu Diamand în Seid, Const. Mihăileanu în Omar, C. Dumitriu în Fanar şi Raliţa Mihăileanu în Palmira.

Trecerea unei paşale amînă reprezentaţia la 29 august 1834, cînd în sala lui Momolo are loc spectacolul în mijlocul unei însufleţiri de zile mari. Reprezentaţia s-a început prin următorul *„Cuvînt spus la eczamenul şcoalei soţietăţii filarmonice“* de către Heliade :

„Domnii mei,

Dacă istoria pentru întîmplările celor trecute este o povestire numai, teatrul ni le înfăţişează însuşi ; şi dacă ea ne descrie patimele, greşelile şi virtuţile oamenilor celor însemnaţi, teatrul ni le arată însufleţite. Achilii, Orestii, Brutii, Egistii, Alexandrii, Silii, Cesarii, Neronii pe ştenă nu sunt mai mult nişte nume numai de cari ne aducem aminte cu cinstire sau cu groază ; scena ne strămută peste veacuri şi ne înfăţişează pe însuşi oamenii aceştia, ca nişte modele însufleţite de virtute sau de viţiu.

Istoricii au vrut să arate Prinţilor şi noroadelor eroismul şi slăbiciunea naţiilor ce au stătut asupra pămîntului şi printr-însele să povăţuiască pe cele de acum ; însă poeţii dramatici au făcut isprăvile cele mai minunate, şi dacă moraliştii prin învăţăturile lor au vrut să dărapene obiceiurile cele ruginite şi urîcioase, comedia, prin batjocora sa, luînd în rîs prejudeţele şi urîtele nărăvuri a fost biciul cel mai grozav al viţiului celui îngîmfat. Adevărul acesta cunoscut din vremile cele mai vechi a străbătut veacurile şi a ajuns pînă la noi.

Grecii, romanii, naţiile cele mai luminate din ziua de astăzi l-au cercetat de aproape şi s-au folosit dintr-însul ; şi acolo teatrul şi-a făcut isprăvile sale cele mai adevărate, unde s-a şi întrebuinţat după cugetul său cel mai adevărat. Şcoala recomandează şi insuflă binele, teatrul batjocoreşte şi dărapănă răul, şi legile însoţite cu religia vecinicesc patimele cele prefăcute în virtuţi, nelăsînd a se apropia viţiul de dînsele, ca, otrăvindu-le, să le răscoale împotriva fericirii noastre. După întemeierea şcoalelor în limba naţională, după întocmirile cele mîntuitoare ale Regulamentului Organic, ideea teatrului naţional abia s-a ivit, şi tot într-aceeaşi

vreme s-a și simțit însemnătoarea lui trebuință, și tot într-aceeași vreme mii de inimi au fost într-o glăsuire, mulțime de bărbați au fost gata a se întrece cu a lor însăși cheltuială să înceapă și să ție această întocmire folositoare. Rîvna lor, domnii mei, i-au făcut să creadă toate putincioase și le-a insuflat tot crezămîntul asupra acelora ce i-au însărcinat cu formarea teatrului național; și cu adevărat această înflăcărată dorință a fost făcătoare de minuni, că și profesori și școlari [...] s-au socotit și s-au grăbit a se face și a se arăta vrednici de rîvna, încredințarea și generozitatea mădularilor «Soțietății Filarmonice».

Cu suma ce pe toată luna se adună în casa Soțietății pînă la 70 împărătești, s-a închiriat o zidire și s-a mobilat cu cele trebuincioase, s-a pus în pension cinci fete cu hrana, îmbrăcămintea și învățătura Soțietății, s-a orînduit profesori: de declamație d. Aristia, de muzică vocală pînă la o vreme d. Bongianini și astăzi în lucrare d. Conti, de dans d. Diupor, carele este însărcinat cu pensionul fetelor; s-au ținut și alte cheltuieli neapărate și întîmplătoare ale școalei, s-au făcut hainele cele mai de căpetenie personaje ale tragediei de astă-seară și avem o economie ca de 170 galbeni de la mulți din soți, cari se află afară din Capitală și nu a putut pînă acum cassa a-i strînge.

În vreme de șapte luni, s-a făcut un mic curs de literatură, spre a pregăti pe școlari a simți frumusețele poeților dramatici; s-au exersat școlarii la declamație, dîndu-li-se înainte mai multe scrieri în proză și în versuri; s-au deprins pe cît a iertat vremea și întîmplările întru muzica vocală și au început, spre formarea unui balet și grațioasa mlădiere a trupului, exercițiile dansului. D. Aristia în vremea aceasta a nesocotit tot felul de osteneală și cu rîvna celui mai înfocat patriot, făcîndu-se și mădular al Soțietății, a jertfit și vreme și odihnă și a adus lucrul ca astăzi să îndrăznească a sui pe ștenă înaintea d-voastră tragedia intitulată *Fanatismul*.

Prin începuturile d-lui Bongianini, madam Caliope, una din școlarele școalei domniei-voastre, cutează, acompaniată de d. Șlaf, să cînte cavatina din opera lui Bellini, *Piratul*.

D. Diupor, în toată vremea ce școlarele au fost încredințate sub îngrijirea dumnealui și doamnei soției

d-sale, s-a arătat către dînsele întocmai ca un tată de familie, silindu-se a le insufla moralul și buna cuviință și a le deprinde pe cît s-a putut întru buna și plăcuta purtare a trupului și a mișcărilor.

D. Mihalache Costache, care astăzi debută în rola lui Omar, învățătorul fetelor la românește, în vreme de șapte luni, începînd de la slovenire, le-au adus în stare a ceti, a scrie și a socoti ; și pe semestrul viitor, socotindu-se de către direcțiune de cuviință ca toți cei ce vor intra în cariera aceasta a teatrului să știe, atît pentru decorațiune, cît și pentru deosebitele costume, și teologia celor vechi, se va face și un curs de mitologie.

Școlarii, cari sunt ca la treizeci la număr, ca să răspundă la rîvna și generozitatea dumneavoastră și la silințele profesorilor lor, au călcat în picioare toate prejudețele, și, ca să fie ascultători la glasul patriei, care îi cheamă a contribui și din parte-le spre a ei cinste întru formarea teatrului național, mulți s-au arătat surzi la glasul naturii, părăsind și chiar pe ai lor părinți și preferind strîmtoarea și neaverea, ca să poată odată, înfățișînd pe ștena românească pe bărbații cei mari ai veacurilor trecute, a răsplăti întemeietorilor teatrului românesc, pomenind și recomandînd numele lor pînă în cele mai de pe urmă veacuri.

În vremea aceasta de șapte luni, ca prin minune s-au săvîrșit atîtea lucruri ce nu ar fi îndrăznit cineva să aștepte, și această ispravă a săvîrșit-o singură a dumneavoastră rîvnă, care nu a fost alta decît focul acela nemuritor, ce fără sfîrșit viază în ceruri și care spre fericirea oamenilor se coboară ca să încălzească inimile lor.

Rîvna dumneavoastră a făcut o mare ispravă, domnii mei, nu numai în sufletele pămîntenilor. Atîția din străini au cinstit această întrecere și nu au putut a se uita cu un ochi rece la acest început cu adevărat național. Cu prilejul acesta mă socotesc dator a nu trece cu vederea pe toți aceștia din străini, cari s-au și văzut prin foile publice, și mai vîrtos pe d. Dimitrie Viliè, carele cel dintîi a introdus în Țara Românească metodul lui Lancaster, prin care se învață tinerimea în toate școalele Principatului. Acest bun cosmopolit, care este una din haracteristicile adevăratului cetățean, văzînd punerea în lucrare și aceste folositoare întocmiri, nu a putut să privească la dînsa ca un om ce nu a con-

tribuit vreodată spre binele acestui pămînt și s-a grăbit și aci a lua parte și a se înscrie mădular ajutător.

Iertați, domnii mei, această mică abatere a mea, care nu este alta decît o ispravă a haracterului rumânilor, ce niciodată nu au fost străini către recunoștință.

Am zis că în vreme de șapte luni, ca prin minune s-au săvîrșit atîtea lucruri : poate că a mea rîvnă, domnii mei, mă face să măresc lucrurile, la cari în toate zilele cu a mea mulțumire am fost martor și fericit îngrijitor ; poate că în ochii mei cei întunecați de mulțumire mi se par minuni cele ce s-au urmat în vreme de șapte luni, începînd mai vîrtos școlarele de la slovenire. Domnii profesori însă, mai smeriți decît mine, îndrăznesc a înfățișa pe școlarii dumnealor, nu cu trufie de formatori ai unui teatru, ci numai ca să arate dumneavoastră rodul ce au putut aduce și să-și dea socoteala de vremea ce au întrebuințat-o, după însărcinarea și încredințarea ce au avut de la dv. și dacă din scurtarea vremii, sau din sfiala școlarilor, neobicinuiți a se înfățișa în public, nu vor putea cu scumpătate a răspunde nădejdilor dv., sunt încredințat că generozitatea dv., de care ați dat simțitoare dovezi, nu va goni atît de departe iertarea, ce este cea mai adevărată și iubita a ei fiică.

Cercetarea de astăzi va da dovadă și despre vremea viitoare ; isprăvile de astă-seară îmi vor da îndrăzneala a pune înainte și a vă recomanda silințele și dorul acestor tineri școlari, hotărîți a intra în gurile cele veninoase ale prejudecății fără a se sfii de dînsele și a se lăsa întru protecția dvs. Sunt încredințat, domnii mei, că precum ați cunoscut cît este trebuință un teatru național, asemenea cunoașteți și cîte trebuiesc unui tînăr ca să poată îndrăzni a se numi pe sine un bun artist sau actor : un chip interesant, un trup bine crescut și mlădios, un glas sonor și plăcut, un suflet trufaș și îndrăzneț, o inimă de flăcări, o creștere îngrijită, într-un cuvînt o cunoștință foarte cu scumpătate a artelor celor frumoase, și acest fel de oameni, domnii mei, sunt foarte rari în societate, cari să unească întru sine darurile firești cu mijloacele învățăturii și niciodată, nici noi, nici Europa întreagă nu se va putea făli adeseori cu artiști buni și mult va mai trece pînă să dobîndească lumea un al doilea Talma, dacă teatrul nu se va face o carieră pentru tinerime și dacă acela ce se hotărăște a

înfrunta orice fel de prejudecată va fi socotit în soţietate ca un paria politic, ca un comediant lăsat în voia întîmplării, şi nădăjduind a-şi scoate a sa hrană, aşteptînd de la bunăvoinţa privitorilor. Dacă însă se va face o direcţie sub îngrijirea guvernului şi o casă unde să intre veniturile teatrului şi de unde actorii să se plătească ca nişte slujbaşi ai statului întru formarea limbei naţionale şi a năravurilor, cu toate drepturile ce au şi ceilalţi slujbaşi, atunci tinerii cu talenturi şi învăţătură îi vom vedea fără să se teamă de veninoasa limbă a oarbei prejudecăţi, a se sui pe ştenă şi a încheia teatrul naţional, cum să fie de pildă şi la alte noroade.

Cu această şcoală, domnii mei, ce Domnia voastră aţi întemeiat, nu sunteţi numai fundatori ai teatrului naţional, ci şi literatura românească vă va fi în cea mai mare parte datoare. Cîtă vreme este de cînd s-a început, şi o mulţime de tineri se întrec în a traduce bucăţi dramatice. *Marino Faliere, Amîndoi Foscari, Mahomet, Alzira, Regul, Ermiona,* cîteva vodevile şi comedii, dacă sunt astăzi în limba românească, acestui început sunt datoare.

Pentru rodul ce s-a făcut în vremea aceasta de şapte luni, astă-seară se va înfăţişa înaintea dv., iar pentru întrebuinţarea sumelor ce aţi binevoit a mi le încredinţa, numindu-mă director şi casier al şcoalei filarmonice, sunt gata, domnii mei, a înfăţişa socotelile înaintea dv. şi de veţi găsi cu cale, îndrăznesc a vă propune ca, sau însuşi toţi să binevoiţi a vă aduna la un loc, sau să numiţi din sînul soţietăţii o comisie de cîţiva bărbaţi, care va îngriji a primi această socoteală a o cerceta şi a o face cunoscută d-voastră.

Încît pentru tragedia ce astă-seară se înfăţişează, fiindcă pînă acum nu am avut în limba noastră traduse şi tipărite alte bucăţi dramatice şi fiindcă a trebuit să se dea în mîinile şcolarilor o bucată clasică, atît pentru ţesătura ei, cît şi pentru toate amănuntele, ca să poată sluji de model spre învăţătură, de aceea astă-seară nefiind o reprezentaţie publică, ci numai un examen, fireşte a trebuit ca şcolarii să se cerceteze de aceea ce au învăţat.

Acestea sunt, domnii mei, lucrările d-lor profesori şi şcolarilor şcoalei dumneavoastră şi ne place să credem că silinţele domniilor-lor vor fi asemenea ca şi pînă acum sprijinite şi încălzite de înflăcărarea dum-

neavoastră și mai vîrtos de a bunului și înrîvnatului nostru Prinț, de la care toată țara așteaptă cu nerăbdare punerea în lucrare a înaltelor, bunelor și patrioticelor sale cugetări, între cari negreșit se cuprinde și această întocmire. Prinții și căpeteniile noroadelor pot să aștepte cu adevărat felurimi de laude și de cununi, dar numai acelea ce le împletesc și la recomandează poeții sunt vecinice și nevestejite, și pe teatrul acesta se va împleti cununa tuturor acelora ce au ajutat spre întemeierea lui."

„Mădularele Soțietății Filarmonice" continuă cu rîvnă munca, întocmind — între altele — un proiect în care se cer privilegii (dreptul pe 16 ani de a vinde cărți de joc, pulbere de vînat, alice și acela de a da în București *baluri masché și deschise, precum și alte veselii publice cu plată*) și proiectarea unui teatru de stat ce urma a se numi Palatul Filarmonic, ridicat *la loc cuviincios* și al cărui termen de clădire expira în vara anului 1836. Banii pentru clădire urmau a se împrumuta, iar din venituri să se plătească șase rate anuale.

În 1835 Școala Filarmonică își adaugă o clasă de limba franceză, una de muzică vocală și alta de muzică instrumentală, condusă de Wachman, ale căror cursuri sunt gratuite.

Alături de inimosul și multiplul Aristia este angajat ca regizor actorul german Ranftl, iar acum teatrul german se desface, școala achiziționează decorurile. Reprezentațiile se succed cu destulă continuitate, iar la 11 decembrie are loc prima reprezentație muzicală în românește cu *Triumful amorului*.

Tot în acest an, Heliade scoate *Gazeta Teatrului Național*, prima publicație de teatru, avînd cronici asupra spectacolelor, dări de seamă asupra activității societății, fragmente de piese etc. După 13 numere gazeta este înlocuită cu *Curier de ambe sexe*, revistă pur literară.

Încă din 1834, Pavel Dimitrievici Kiseleff, om înțelegător și de superioară cultură, plecase în Rusia după 5 ani de guvernare a Țării Românești, regretat cu atît mai mult, cu cît după el și consulul Minciaki, țarul trimisese pe baronul Rückman, vechi diplomat și om de o energie puțin obișnuită, numit consul general aici mai ales pentru a preîntîmpina reformele cari loveau în suzeranitatea și deci interesele rusești pe care revizuirea

Regulamentului Organic le prevedea. Reformele erau susținute de Ion Câmpineanu, Heliade, Ion Voinescu, Gr. Cantacuzino, Iancu Ruset, Iancu Filipescu, Bălăceanu și Iancu Văcărescu, toți „mădulare ale «Soțietății Filarmonice»". Politica de intrigă — față de domnitor — și cea de mînă forte — față de un Momolo, căruia îi dădu ordin să nu mai închirieze sala românilor, făcu pe baron să reușească și curînd să pătrundă chiar în sînul așa de unitei „Societăți Filarmonice", care, după trei ani plini de rod, se desface. Curînd bătrînul diplomat se îndrăgosti de fiica boierului Costache Bălăceanu, care, măritată fiind cu tînărul Glogoveanu, fu divorțată în trei zile și cununată cu Rückman care deveni un înfocat filoromân, păcat pe care țarul îl sancționă, „puindu-l în dizgrație, carele plecînd Rückman la Viena au și înnebunit, murind acolo în spitalul nebunilor".

Cu toți puținii săi ani de activitate, „Societatea Filarmonică" reușise a da pe scena teatrului *Amfitrion* de Molière în traducerea lui Heliade, *Amorul doctor* de Molière tradus de Em. Florescu, *Vicleniile lui Scapin* traduse de C. Rasti, *Doctorul fără foie* tradus de maiorul Voinescu, *Prețioasele* în traducerea lui Ion Ghica, *Șteful nerod* de Kotzebue tradus de Nițescu, *Grădinarul orb* de Kotzebue tradus de Iancu Văcărescu etc., constituind un bogat și variat repertoriu ce provoacă admirația contimporanilor. Astfel marele Timotei Cipariu, „părintele filologiei române", scrie în august 1836, că a fost la Teatrul Național *„unde s-a parastisit 2 drame în cîte 1 act. Și apoi să fi auzit glasul actrițelor românce cîntînd cu orchestra așa de frumos și cu măestrie, cît m-au furat, că pînă voi petrece în București, la operă franțuzească sau nemțească, fleacuri, nu mă mai duc; mi-i scîrbă într-adevăr de ticălosul și neghiobul glas al acestora, dar al româncelor noastre, tinere, frumoase, cu gust îmbrăcate, cît este de amăgitoriu împreunat cu măestrie! Ah! nu poci să-ți descriu!"*

Succesului moral se adaugă încă de la început numeroasele daruri în bani sau material de construcție făcute de boieri pentru clădirea unui teatru și în april 1836 se cumpără de către societate „locul dumisale dragomanului Serafim ce se numește Hanul Câmpinencei, drept 5.500 galbeni" în vederea acestui scop.

Teatrul Moldovei îşi reînnoadă firul în 1832 cînd soseşte trupa franceză a fraţilor Fourreaux, care clădesc un teatru destul de cuprinzător, de vreme ce are trei rînduri de loji şi galerie. Forma teatrului este eliptică, decoraţia de pictorul Levaditi, luminarea cu luminări de seu, iar repertoriul de comedie şi dramă. Un an mai tîrziu „Teatrul de varietăţi" al fraţilor Fourreaux fuzionează cu trupa, tot franceză, dar de operetă, a lui Hette, iar Înalta Ocîrmuire îi acordă un sprijin de 800 galbeni pe an.

Între timp, Asachi se întoarce de la Viena unde era agent diplomatic şi reia firul teatrului românesc prin reprezentaţii ocazionale. Planurile animatorului sunt mari, mari cît piedicile ce i se aşază în drum. După străduinţe de aproape patru ani, aga Gheorghe Asachi, cu spătarul Vasile Alecsandri şi sprijinul vornicului Ştefan Catargi, dau fiinţă Conservatorului Filarmonic Dramatic.

La finele lui februarie 1837, elevii Conservatorului încep seria spectacolelor cu *Lapeirus* şi *Văduva vicleană* de Kotzebue, traduse, prelucrate şi montate de Asachi. Truda îşi găseşte dreaptă răsplată în entuziasmul boierilor care nu se precupeţesc în a face daruri şcoalei şi actorilor. Postelnicul Pruncu aduce în numele boierilor o mulţumire publică lui Asachi şi, cucerit de interpretarea tînărului Gheorghe Căliman în *Văduva vicleană*, scoate din brîu greu-i ceas de aur şi i-l face dar. Ministrul Trebilor dinlăuntru felicită pe iniţiator şi acordă o subvenţie de 300 galbeni, iar comisul muntean Rasti trimite Conservatorului ieşan şaptesprezece lucrări dramatice în limba românească din *Repertoriul Teatrului Naţional*, realizînd prima înfrăţire artistică între cele două principate.

Cu toate greutăţile şi sensibila pierdere a subvenţiei de 300 de galbeni abia acordaţi, Ştefan Catargiu şi Vasile Alecsandri pregătesc deschiderea stagiunei 1837 — 1838 „hotărîţi să împlinească din averea lor deficitul eventual". Repertoriul cuprinde 25 de piese dintre care două originale: *Dragoş-Vodă* şi *Petru Rareş* ambele în cîte două acte, datorite inepuizabilului Asachi, care, în 1838, în a doua jumătate a lui februarie, prezintă cu clasa de operă *Norma* de Bellini. Cînd în acelaşi an,

animatorul își tipărește la *Albina Norma,* „tragedie lirică compusă de F. Romani iar muzica de pre lăudatul B. Bellini tradusă de aga G. Asachi", nu uită a sublinia piedicile întîmpinate la transpunerea libretului în românește :

„...cunoscătorii poeziei vor giudeca greutățile cele mai mari ce le întîmpină traducerea compusă pentru o muzică acuma făcută ; greutatea este mai însemnătoare pentru limba românească, care n-a agiuns încă la gradul celor cultivate, trebuind a se păzi în această traducere tot acel număr de silabe, tot acea prozodie și acel înțeles a originalului italian, cu alegerea însă a cuvintelor armonioase, care condiții a le împlini după putință s-au cercat în această lucrare. Încît și întrebuințarea unor cuvinte la puțini cunoscute, deși naționale, s-au socotit neapărate pentru aseminea scopos".

Pentru pitorescul ei, dăm un fragment din traducere (*Aria rugii* act. I, scena IV, cîntată de Norma) :

„În sîngeroase stele
Prevăd acum nestrămutată soarte.
Ș-a mîndritei Rome
Menită, e moarte —
Dar ea va pieri, însă nu de arme
Ce a ei fapte vor s-o darme
Lîncedă va muri, deci aștepte
Lumea cea zi, ce va aduce astă lege
Pace ! Acuma sîntul vîsc voi culege."

Dacă una din grijile de seamă ale agăi Asachi era o cît mai justă traducere, dragostea-i de țară și ideea răspîndirii prin teatru a sentimentului de libertate și propășire nu era nici ea părăsită. Fără îndoială că *Lapeirus* va fi plăcut boierilor și fără adaus, dar ce i-a entuziasmat a fost prologul introdus de traducător, prolog în care versurile spuse de Geniu și Moldova cuprindeau transparente aluzii asupra stării vremii pe care Asachi avusese curajul să le ofere la scenă deschisă, într-un timp în care orice rînd scris neslugarnic își găsea aspră răsplătire. Cînd Geniul încurajează Moldova spunîndu-i :

„Vino, urmează după mine, al tău pas de-i cumpăni
Mult mai sigur, o, Moldovo, către scopos vei veni".

sau cînd zîna îi răspunde :

„Eu deprinsă la răpaos, trăind pe-nflorita vale
Nu pot repede a merge pe aseminea gre cale
La un loc pe care nu-l știu, ce-l numeai loc fericit
De a fi pasului meu razim, Zîno (=geniu) tu ai giuruit;
Dar mă tem că piedici nouă și-ostenelile trecute
Chiar în mezul carierii vor curma a mea vîrtute !“

tresărea o întreagă lume de doruri în sufletele boierilor de țară, dar tresărea și grija celor slugarnici care jucau cu folos pe cărțile politicii consulului rus, austriac sau pe cele ale Înaltei Porți.

Cu toate că *Norma* se reprezintă de cinci ori, ceea ce pentru acea epocă însemna un mare succes, produsul nu acoperă cheltuielile. Actorii descurajați, în frunte cu Ghiță Căliman, Costăchel Strat și Stihi, se retrag și curînd Conservatorul se închide și el, asemeni teatrului, iar ciracii și ciracele apucă alte căi mai prielnice decît cursurile „la o școală în care se învață arta cea degradatoare a actorilor și ghidușarilor“.

Dîrze sunt și reaua-credință a ocîrmuirii și indiferența publicului, sub care în 1839 se dărîmă teatrul ieșan, dar mai dîrză este hotărîrea mănunchiului de boieri care decid continuarea luptei. În mijlocul acestei atmosfere coboară într-o zi primăvaratecă din poștalionul ce venea de la Botoșani, Costache Caragiale, fost elev al Filarmonicei muntene, fost dascăl de elinește la școala de la Domnița Bălașa, a cărei catedră o părăsise pentru a se face actor. Costache Caragiale strînge în jurul său pe foștii elevi ai Conservatorului ieșan, insistă și obține prin mijlocirea guvernului Teatrul de Varietăți al fraților Fourreaux, a cărui direcțiune este dată profesorului de filosofie, doctorul chimist Theodor Stamati, care va pleca mai apoi în urma unui sever articol al lui Kogălniceanu în *Dacia literară* (1840).

În decembrie, stagiunea se deschide cu *Saul*, tragedia lui Alfieri, după care urmează o prelucrare a spătarului Costache Negruzzi, *Grădinarul orb* de Ion Văcărescu și *Furiosul*, o prelucrare a lui Costache Caragiale, a cărui creație dezlănțuie un entuziasm în fața căruia, cucerit, marele actor declară la rampă că „în veci se face moldovan“.

După ciclul de 12 reprezentații angajate prin abonament, stagiunea 1839—1840 se încheie și ocîrmuirea reia teatrul în grija sa. Cum comparația ce involuntar se făcea între trupa românească și cea franceză nu putea fi favorabilă trupei românești, dregătorii hotărăsc unirea celor două teatre numind pe timp de 4 ani, începînd din 1840, un comitet, compus de Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri și Mihail Kogălniceanu, prezidat de Neculai Șuțu, ministru. Direcția de scenă a trupei franceze este dată lui Joseph Fourreaux, aceea a trupei românești, lui Costache Caragiale, Comitetul alcătuiește un regulament pe care îl supune domnitorului Mihail Sturdza. Regulamentul prevedea o subvenție de 600 galbeni pentru trupa franceză și abia a treia parte pentru cea românească.

Înfruntînd piedicile și neîncrederea, Costache Caragiale reușește să deschidă stagiunea la 18 noiembrie 1840 cu *Farmazonul din Hîrlău* de Vasile Alecsandri, obținînd un succes care crește treptat, justificînd eforturile depuse pînă în 1842, cînd teatrul moldovenesc cunoaște iar zile grele. În acest an vine din Cernăuți trupa germană de operă condusă de „Madame" Thereza Frisch, o femeie tare dotată, de vreme ce încheie un contract cu guvernul prin care obține demisia Comitetului Teatral și direcția Teatrului francez-român pe doi ani. În tot acest spațiu de timp trupa românească nu mai joacă decît un singur spectacol. Atitudinea neprietină a d-nei Frisch nemulțumi boierimea moldovană și curînd se declară un boicot tacit, al cărui sfîrșit fu neplata la timp a actorilor și furnizorilor teatrului.

Îngrijorată că în afară de colonia germană din Iași nu mai vine public la teatru, ocîrmuirea numește director pe boierul Alexandru Șuțu, cu însărcinarea alegerii pieselor și reînființarea trupei de actori moldoveni. Stagiunea se începe în noiembrie și, între altele, se reprezintă : *Ionică, dragul mamii* de Miclescu, *Coconul Iorgu de la Sadagura* de V. Alecsandri, *Spătarul Hațmațuki* tot de Alecsandri, *Hagi Ene de la Galați, Soldatul moldovean, Însurățelul, Fata cojocarului* etc. Revoltat și combativ, Costache Caragiale se hotărăște să plece la București și scrie *O repetiție moldovenească,* în care arată toate relele de care se lovește trupa românească. *Repetiția* apare în *Kantora Foaiei sătești,* în 1845, prefațată de Mihail Kogălniceanu. Între timp, ac-

torii străini neplătiţi au plecat în ţara lor pe cheltuiala guvernului, iar cu toate reclamaţiile ei la consulatele străine şi chiar la Ţarigrad, Maria Frisch se trezi cu contractul reziliat. „Înalta direcţiune a Teatrului“ fu dată comisului Camil Barozzi, care într-un raport cere secretariatului de stat trimiterea „a şase bărbaţi şi şase femei moldovene să înveţe şcoala teatrală ce este instituită la teatru, cît mai neîntîrziat, acest lucru interesînd progresele artei muzicale şi teatrale, precum şi onoarea ţării“.

Comisul nu glumea nici cu Madame Frisch şi nici cu ceilalţi. Astfel, la 6 ianuarie 1845, actorul Neculai Luchian, jucînd într-o piesă românească un *cancan* în loc de un *contradans*, este arestat şi închis o zi şi o noapte la „Orăşăneasca Adgie“ pentru că contravenise „suflului moral al spectacolelor“.

Cînd Madame Frisch, pierzînd avantagiile pe care atît de filotim ocîrmuirea i le dăduse, se pregătea să se suie în poştalion, vornicul Iordache Ghica ceru guvernului conducerea teatrului fără nici o subvenţie, înţelegînd bunul şi entuziastul boier să-şi ia asupră-şi toate cheltuielile. Dintr-un început cumpără de la d-na Frisch pe 870 de galbeni „toate zestrurile teatrului cu garderoba şi toate cele de ea atîrnătoare“, repară clădirea, comandă decoruri şi cortină nouă, înlocuieşte luminările de seu cu cele de stearină, reorganizează trupa şi la 7 octombrie deschide stagiunea cu *Teatrul şi bucătăria*, vodevil de Paul Kock şi *Uliţa lumii* traduse de Alecu Fotino şi *Două bilete* de I. Voinescu.

Felul cum se juca şi cel care arată cum se primea acest joc, îl găsim în critica timpului făcută în *Albina românească* a lui Asachi de către Dimitrie Gusti, care la rîndul său făcuse teatru şi Conservatorul. Critica lui Gusti se referă la spectacolul din 11 octombrie 1845 cu drama *Lazăr Păstorul* şi a apărut în nr. 81 al revistei.

„Publicul doritor de a petrece cu mulţumire serile toamnei cele reci şi pline de monotonie, se adună în sala teatrului, loc unde poate a se desfăta şi învăţa. În joia trecută, mulţimea era cu atît mai mare, cu cît şi numele de teatru naţional ajunge din cînd în cînd a fi mai preţuit. Afişul înştiinţase reprezentaţia *Lazăr Păstorul* dramă în 5 acte de d. J. Bouchardy şi tradusă de d. Comis A. Vasiliu. Meritul acestei drame în sine privită este îndestul de recomandabil numai pentru su-

jetul ce este italian. Aice, însă, se va arunca o repede privire asupra personalului trupei dramatice.

Doamna Caterina, pe care de a doua oară o vedem pe ştena noastră, reprezintă îndestul de bine pe Duchesa Nativa Pazz, însă un glas mai puternic, mai rar şi un aer măreţ, ar fi şezut mult mai bine unei aşa Duchese. Duca Cosma de Medici nu ar fi făcut rău de ar fi dezvălit o mai mare căldură în rolul său şi de nu ar fi uitat, sculîndu-se din patul suferinţei, de a se îmbrăca în strai de casă. Batista, ca unul ce caracteriza pe un zbir, trebuie să se arate cu mai mare energie în lucrările sale şi cu o vorbă mai cumpănitoare, căci declamaţia sa seamănă mai mult recitării unui şcolar din clasele de jos, ce ştia lecţia pe de rost, fără a înţelege. Giacomo, în seara aceasta, a dezvălit o mai mare sensibilitate şi gust decît ca Tristapat în piesa *Teatru şi bucătăria* din rîndul trecut. Judaila, nume ce poartă, este îndestul de a face să se înţeleagă caracterul său, fu jucat cu nemerire, încît nu se poate tăgădui talentul d. Teodori. Rolul acesta de intrigant se părea dinadins a fi ales pentru a fi reprodus de tînărul nostru actor. Niciodată pe ştena noastră nu s-a caracterizat mai bine intrigantul. Atît simţirea cît şi înţelesul piesei se vedeau în Judaila. Ne mărginim însă a face o mică însemnare; deşi legile teatrului îngăduie ca condiţie neapărată mimica fizionomiei, totuşi nu trebuie a o întrebuinţa pînă la o sluţire oţîrîtoare, încît să se facă nesuferită privitorilor.

Rafael Sulviati, sub nume Lazăr păstoriu, este persoana cea întîia, după cum însăşi piesa o intitulează. Prigonirea, suferinţa şi momentul de răzbunare, toate acestea, rînd pe rînd se înfăţişau zugrăvite pe faţa actorului. Sub veşmintele şi mantia sa cea sfăşietă se părea din actul al treilea, care-l arăta în întunericul închisorii zăcînd, ca mut de 15 ani, au fost momentul cînd, autorul aţîţînd curiozitatea publicului prin intriga sa pînă la cel de pe urmă grad, o mulţămeşte prin mîntuirea lui Juliano de toate cursele ce-i întinse Judaila iar actorul au dezvălit toată arta sa dramatică, care încă din anul trecut au făcut a deosebi pe d. Poni din mijlocul trupei. Acţia ce au întrebuinţat-o aici, fu încununată de cele mai vii aplaoze unanime şi acum au arătat că arta şi înţelegerea, de care era pătruns, au dizvălit-o chiar în adevă-

ratul său rol, aceea ce este datoria cea întîi a fieștecăruia actor.

Nu putem a nu însemna că ceea ce deosebește pe artistul nostru dintre companionii săi este ințălegerea și simțirea sa, ca însușire prințipală, se cere de a fi înzestrat și cu oarecare cunoștințe artistice, nefiind nici de tot strein de favorul Muzelor. În genere, mulțămim trupei întregi, care, cu puține și foarte neînsemnate mijloace, pășește pe o așa gre cale, încurajată numai de sintimentul naționalității."

Stagiunea își urmează cursul în plin succes. Vasile Alecsandri cu *Iașii în carnaval* sau *Un complot în vis* satirizează pătura conducătoare refractară ideilor de reformă și progres și slujbașii abuzivi, ceea ce convinge „Înalta Ocîrmuire" să instituie o aspră cenzură asupra repertoriului. Într-o seară, mai mulți demnitari părăsesc sala în mijlocul spectacolului, iar aga vrea să se împiedice continuarea reprezentației, dar se izbește de protestul cohortei bonjuriste și trebuie să renunțe, în timp ce sala prin aplauze necurmate arată că spectacolul, dacă nu e pe gustul reprezentanților ocîrmuirei, este în schimb pe placul ei.

Stagiunea ce urmează fixează rolul prim pe care Vasile Alecsandri îl va avea în dramaturgia timpului, iar piesa lui Alecu Russo *Provincialul Vadră* avînd prea multe și străvezii aluzii politice atrage surghiunul autorului dimpreună cu cel al interpreților Teodoru, Teodorini și Luchian. O lună întreagă petrec cei trei actori în chiliile mănăstirii Cașinului, iar autorul într-o chilie a mănăstirei Soveja, dar versurile cenzurate pe care interpreții tot le-au spus: „Din Focșani la Dorohoi, Țara-i plină de ciocoi..." circulă prin toată țara Moldovei. Cînd, în urma stăruințelor bunului și inimosului Iordache Ghica, domnul ridică pedeapsa, primirea la Iași a surghiuniților este un adevărat triumf. Stagiunea se încheie la 30 aprilie 1845, cînd trupa cîntă imnul lui Gheorghe Sion „dedicat actorilor, autorilor și abonaților", pus pe muzică de A. Flechtenmacher, imn a cărui naivitate se compensează prin sentimentul care îl va fi însuflețit pe autor și mulțumirea ce o vor simțit-o cei cărora le fusese dedicat:

„Cînd în veacul propășirii
Tot românul simțitor

Lîngă dorul fericirii
Simte al duhului amor,

Cînd teatrul înflorește
Sub al publicului har,
Cînd cultura-și dezvălește
A ei brazdă de zahar,

Cînd obșteasca-mbrățoșare
Ne deschide-a ei comori
Și revarsă-ncurajare
La românii scriitori,

Noi actorii, ce-n pruncie
Rodul duhului jucăm,
Drept recunoștință vie
Către cer să ne rugăm :

Să trăiască orișicare
Pentru țară bine vrea,
Și acei ce au plecare
Artele a-ncuraja.

Șasezeci reprezentații
Cu acest imn să le sfîrșim
Și a obștiei senzații
Cu urări să mulțămim !"

Stagiunea 1846 se bucurase de atît succes încît ocîrmuirea, care pînă atunci numai concurs nu dăduse actorilor, hotărăște înființarea unui teatru de mai mari proporții. Domnitorul Mihail Sturdza cedează o pereche de case ce avea la Copou, în schimbul unei chirii anuale de 500 de galbeni, arhitectul Costinescu este însărcinat cu executarea lucrării, iar în iarna aceluiași an Teatrul de la Copou își deschide porțile.

Direcția celor două teatre (cel vechi, de Varietăți, și cel de la Copou), este dată cu contract pe opt ani prințului Nicolae Șuțu și comisului Matei Millo, sosit proaspăt de la studii în Apus, unde dovedise temeinice daruri pentru actorie și literatură dramatică.

La 14 octombrie 1846 stagiunea se deschide la „Teatrul cel vechi" cu *Samson și Dalila* și *Femeiușca dracului*, iar Teatrul de la Copou, la 22 decembrie, cu piesa

Clarisse Harlow jucată de trupa franceză, ceea ce jignește sentimentul național al spectatorilor, care, deși spectacolul se desfășura în prezența domnului, Curții și consulilor, își manifestă vădit nemulțumirea și nu ies din această atitudine decît la 1 februarie 1847, cînd actorii moldoveni joacă pentru prima oară pe noua scenă. „Pentru ieșeni — scrie Em. Manoliu în *Scurta privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc* — aceasta a fost adevărata inaugurare."

Spectacolul era format din traducerea *Vicontele Letorier,* căreia se alăturase un tablou istoric *Bătălia moldovenilor cu Cavalerii Teutoni la Marienburg* de Gheorghe Asachi.

Tot în acest an Matei Millo înființează o școală de declamație, menită a corecta și înlocui tonul declamator și gesturile „prea teatrale" de pînă atunci, cu debitul normal și jocul naturalist.

Stagiunea se încheie cu *Buna educație,* comedie în 3 acte de Bălăcescu, la 15 mai.

Vacanța dă timp noii direcțiuni de a aduce îmbunătățiri tehnice scenei și ridica lîngă teatru o casă cu apartamente pentru actori. Repertoriul cuprinde vodeviluri, comedii și drame, iar trupa românească se compune din : Poni, Theodorini, Neculau, Luchian, Bonciu, Teodoru, Dimitriu, Sterian, Cuza, Apostolu, Cazacliu, Stroescu, Jan, Evolschi și d-nele : Sterian, Lang, Theodorina, Vișu, Gabriella și Dimitriu.

Noua stagiune se deschide cu o melodramă franceză *Mulatru,* al cărei subiect este luat din viața negrilor din colonii, viață care oferă mari asemuiri cu aceea a robilor de pe întinsele moșii moldovene. Boierii latifundiari văd un atac în reprezentarea unei asemenea piese și, nemulțumiți, se adresează ocîrmuirii care desființează trupa ca „fiind alcătuită din nepricepuți de a-și cunoaște rostul".

Pedeapsa nu ține mult și la 7 decembrie noi afișe vestesc redeschiderea sub noua conducere a lui Luzatto cu „trupa reorganizată", dar mai ales cu repertoriul lipsit de piese cu analogii. Neculai Șuțu retrăgîndu-se de la direcția Teatrului, guvernul o încredințează actorului francez Victor Delmary, care își ia de colaborator pe Millo. În fond Millo este cel care va avea conducerea Teatrului Național.

Stagiunea teatrală 1848—1849 se deschise la 1 decembrie de către trupa franceză și a doua zi de către cea românească cu *Nișcorescu*, vodevil în 2 acte de Matei Millo, cu muzica de Flechtenmacher. Stagiunea se continuă cu piese traduse și *Morărița de la Marly*, *Rămășagul*, ambele de Vasile Alecsandri și *Baba Hîrca* 2 acte și 3 tablouri de Matei Millo, cu muzica de A. Flechtenmacher.

Stagiunea 1849—1850 se deschide cu reluarea prelucrării lui Asachi *Lapeirus* și continuă cu reluări sau noi traduceri. Pentru dramaturgia românească anul are meritul de a aduce *Doi țărani și cinci cîrlani* de C. Negruzzi, *Blestemul părintesc*, dramă de comisul Vasiliu, *Scara Mîței*, operetă de Flechtenmacher, și faimoasa *Cucoana Chirița* de Vasile Alecsandri.

Stagiunea 1850—1851 aduce, în afară de o destul de bogată activitate a celor două trupe, franceză și română, două luni de operă, cu cîntăreți italieni, trupă al cărei impresariat îl are Delmary. Se cîntă *Il duo Foscari*, *Ernani*, *L'Elissir d'Amore*, *Norma*, *Barbiere di Sev.glia*. *Beatrice di Tenda*. Teatrul românesc reprezintă o serie de piese originale și prelucrări de Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Matei Millo, Gheorghe Asachi, A. Manoliu și Vasiliu, iar trupa franceză joacă : *Les Mousquetaires*, *L'auberge de Bethume*, *Léon ou l'amour maternel*, *La Bossue* etc.

Tot în acest an guvernul publică o ordonanță polițienească pentru buna ordine și siguranța publicului la spectacolele teatrale și balurile „măscuite". În urma cererii directorului general al teatrelor, Neculai Șuțu, guvernul aprobă ca nici un spectacol să nu poată avea loc la Iași fără învoirea directorului general, iar „sfatul orășănesc" cere, și ministrul de Interne încuviințează, perceperea de taxe în folosul direcției teatrului asupra tuturor celor ce dau spectacole, de orice fel ar fi ele.

Pe vară Matei Millo, întovărășit de actrițele Mirișescu, Gabriela Negroni, Nini Valery și actorii : Teodorini, Luchian și Nicolau, întreprinde un turneu cu *Baba Hîrca*, *Cucoana Chirița*, *Tuzu Calicul*, *Șoldan Viteazul*, *Muza de la Burdujeni*, *Herșcu Boccegiul*, *Doi morți vii* și *Căsătoria fără voie* prin principalele orașe moldovene. La începutul lui august joacă la București cu un succes care hotărăște pe boierii duși pe la moșii să lase conacurile și să vină în Capitală pentru a vedea

și asculta opereta națională *Baba Hîrca*. Ziarele vremii *(Zimbrul)* subliniază „via simpatie și aprobare ce s-au dat d-lui Millo, la apariția d-sale în public. Am aplaudat cu entuziasm pe acest artist român, ce unește atît de bine întreitul caracter al unui bun actor, adică, talentul, dezvoltarea și onoarea".

În toamnă Millo redeschide stagiunea ieșană la sfîrșitul lui octombrie cu vodevilul lui Alecsandri *Doi morți vii*, iar stagiunea, în afară de reluări și noi traduceri, înscrie premiera comediei *Kir Zuliaridi-Arnăut Cărunt* și trei „cîntecele comice" : *Piciu Dricarul, Madame Ferchezianа, actriță* și *Harță Razeșul*, toate de Vasile Alecsandri. Un mare succes are traducerea lui A. Vasiliu : *Don Quichotte de la Manche*. În aprilie 1852, se joacă *Mihul*, dramă istorică de spătarul Neculai Istrati, și, în mai, multașteptata continuare *Înturnarea Cucoanei Chirița*.

Cu toate succesele și noutățile, teatrul ieșan merge slab și actorii se răzlețesc prin provincie sau iau calea Bucureștilor. De aceeași neatentă conducere se bucură și teatrul francez, deoarece directorul Victor Delmary își dă toată silința numai pentru trupa italiană de operă al cărei impresar este. De altfel și preferința publicului este tot pentru operă, care își începe stagiunea în decembrie și o sfîrșește tocmai în april. Primadona Sueta Caradari este stăpîna Iașului cu „Palatul gurii sale organ armonios", cum o analizează un poet al timpului. Succesul operei italiene cuprinde și stagiunea 1852—53. Millo părăsește direcția în decembrie 1852, conducerea trecînd asupra lui N. Luchian și Poni, care nu pot atrage atenția publicului asupra teatrului românesc. Aceeași soartă o are și trupa franceză.

Degeaba *Gazeta de Moldova* protestează și cere ajutorarea teatrului autohton care „este plăcuta școală practică a limbei, a moralului și a istoriei, care deschid literatorilor mijloace de a cultiva geniul și publicului ocazia desfătîndu-se a se lumina". Vitregiei ocîrmuirei și indiferenței publicului cucerit de opera italiană i se adaugă curînd războiul Crimeii, care aduce în Moldova armată străină. Sterian și Gatino se retrag de la direcția ce le fusese încredințată. Domnitorul Grigore Ghica dă lui Delmary privilegiul trupei italiene de operă și o subvenție de 1100 galbeni, iar direcția trupei moldovene o încredințează postelnicului Vasile Alecsandri cu

o subvenție de 600 galbeni pe an și un contract pe zece ani. Trupa moldovenească joacă la teatrul de varietăți, iar cea italiană la teatrul de la Copou.

Toate eforturile lui Alecsandri sunt fără folos și curînd el cere domnitorului să fie înlocuit pe timp de 4 ani cu spătarul Dimitrie Cracti și actorul Luchian, el rămînînd la cenzurarea pieselor. Stagiunea 1855—56 se trece fără răsunet, iar cea următoare nu face decît să-i semene. Spătarul retrăgîndu-se, director rămăsese Luchian, iar stagiunea 1857 luptă cu aceleași greutăți create de preferința tuturor pentru opera italiană. Dar, dacă ieșenii au părăsit teatrul, provincia îl ține în mare stimă și trupe de amatori la Galați, Botoșani și Bacău, achiziționează pe actorii ieșeni osteniți de efort fără răsplată. Neplătiți, cu săli goale, actorii ieșeni care au mai rămas sunt descurajați, repertoriul neglijat, iar puținul public rămas credincios, nemulțumit de calitatea spectacolului *Pasărea măiastră* dă drumul fluierăturilor într-o seară, ca a doua zi gazeta *Zimbrul și Vulturul* să pornească o campanie contra lui Alecsandri, „adevăratul concesionar al teatrului“ și Luchian, înlocuitorul său. Alecsandri, jignit, trece direcția lui Alecu Fotino. Opera își continuă succesul. Anul este 1859.

TEATRUL ROMÂNESC DUPĂ UNIRE

LAMPADOFORII

Se despărţiseră semănătorii, dar sămînţa zvîrlită din belşugul lor sufletesc căzuse pe brazdă grasă. Elevii Conservatorului Filarmonic înjghebaseră curînd în sala lui Momolo o trupă cu repertoriu format din Racine, Corneille, Hugo şi piese originale. Trupa avea în frunte pe Costache şi Ştefan Mihăileanu, Iorgu Caragiale, Mihai Pascaly, Andronescu, Mincu, Lăscărescu, Maly Kronibace, Matilda Pascaly şi Raliţa Mihăileanu, iar director era Costache Caragiale, cel ce părăsise catedra-i de elinească pentru teatru. Trupa juca de două ori pe săptămînă şi succesul nu ocolea tînărul teatru românesc.

La finele sesiunei 1840, din îndemnul lui Heliade, Obştească Adunare prezentase o „anaforă“ în care roagă „cu supunere pe Înălţimea voastră a porunci să se facă un proiect pentru clădirea şi ţinerea unui Teatru Naţional şi de un repertoriu pentru învăţarea tinerimii, ce s-a socotit a fi de mare folos spre înaintarea luminării şi a moralului“. Propunerea fu întărită prin Ofisul domnesc din 4 iunie 1840.

Curînd, sub privegherea priceputului arhitect Heft, începu să se înalţe zidăria Teatrului cel mare pe locul unde fusese Hanul lui Filaret şi cel al surorilor Merişescu. Sala trebuia dintr-un început să cuprindă 500 de locuri şi planurile fuseseră întocmite şi aprobate în acest fel, dar veni Revoluţia din 48 care schimbă mersul lucrurilor şi făcu pe Vodă Ştirbey să gîndească şi la celelalte pături din afara protipendadei, deoarece „teatrul trebuie să fie al tuturor“. Chemînd Măria sa pe arhitect, îi porunci a face ce va şti, dar să mărească sala cu încă

atîtea locuri. Cum temeliile erau așezate și nu le mai putea face din nou, Heft renunță la proporțiile interioare, larg și elegant concepute, ingeniindu-se să mărească spațiul întru domnească vrere, nesiluind prea mult principiile arhitectonice.

Strîmtînd culoarele de la loji, micșorînd vestibulurile, sacrificînd spațiul dintre culise pentru a putea mări scena, adăugînd două rînduri de loji și o încăpătoare galerie, ingeniosul Heft reuși să totalizeze cele o mie de locuri, realizînd Teatrul Național, care după trecere de atîția ani, tot rămîne una din cele mai închegate clădiri ale Bucureștilor.

În seara de 31 decembrie 1852, față fiind Înălțimea sa principele domnitor Barbu Știrbey cu doamna și întreaga Curte, se ridică pentru întîia oară cortina Teatrului cel mare.

În *Trompeta Carpaților* Cezar Bolliac publică darea de seamă asupra deschiderii :

„Inaugurarea aceasta se făcu, însă ea se făcu pe tăcute, cu sfială, fără prologuri, fără imnuri patriotice, care fură toate contramandate : orice aluzie la o serbare națională era înnăbușită.

La șapte ore și jumătate sala era plină și strălucia în toată splendoarea ei. Afluența publicului fu atît de mare, încît prețul unui bilet de intrare se urcă pînă la un galben pentru un loc de parter. Lojile scînteiau de luxul poleielilor și de toaletele elegante ale doamnelor, ale căror parure prețioase reflectau razele nenumăratelor lumini și semănau ca niște fluturi într-un stup de albine.

O mulțime de uniforme, de coroane, de diamante și de rochii de gaze inunda acest local, de o sărbătoare ce nu se putea compara cu nici una din cîte văzuseră pînă atunci la noi, astfel încît ni se părea un vis și ne crezurăm un minut strămutați ca prin minune pe tărîmurile Senei. Atîta aristocrație ! ; toate clasele societății, toate stările comerciului și ale burgheziei noastre alergaseră la această sărbătoare a cultului artelor.

Frumoasă amestecătură, în care erau reprezentate toate forțele și toate grațiile de la dama de rang înalt cu fruntea scînteind de briliante, pînă la modesta burgheză în bonetă de tulpan alb și în rochie simplă de muselin. Ici și colea printre fracurile moderne abia se

mai zărea cîte o pulpană de anteriu, cîte un colț de giubea, tristă rămășiță a timpilor trecuți, eleganță întîrziată a etichetelor fanariote care ne lasă din zi în zi și se strecoară pe nesimțite în adîncurile uitării.

Cele trei lovituri ale regizorului dădură semnalul de începere ; se făcu un minut tăcere și auzirăm cu nespusă plăcere, preludiile unui flaut — era flautul artistului Folz, care făcu să răsune în majestuasa sală niște tonuri suave, dulci și prelungite. Un tunet de aplauze și de strigăte de «bravo» acoperiră ultimele vibrații. Cortina se ridică și reprezentația se începe cu piesa intitulată *Zoe*."

Rolurile prime în *Zoe* sau *Amor românesc,* vodevil tradus de Bobescu, cu muzica de Wachman, erau ținute de Nini Valery și Costache Caragiale. Spectacolul a fost complectat cu cîteva scene de operă italiană, cîntate de Primadona Lesnievska, baritonul Musiani și tenorul Finochi. Directori ai noului teatru au fost numiți Costache Caragiale — ridicat la rangul de pitar de către Vodă Știrbey — și Ioan Wachman.

Conducerea lui Caragiale, pe lîngă inerentele greutăți ale oricărui început, are de luptat cu rivalitatea lui Millo, care, susținut de ginerele domnitorului, Plagino, reușește să-i ia direcția. Din mărturiile contemporanilor și din cele scrise de Ascanio, reiese că marele artist era departe de a avea un caracter comod și prea sincer. Fire boemă, ca mai toți din generația sa, Millo, preocupat de interpretare, scris (lucrări originale, traduceri și adaptări) și — ceea ce era nou pe vremea aceea — punerea în scenă, nu a dat niciodată atenție conducerii administrative, lăsînd această latură în seama celor ce nu-i meritau încrederea.

C. A. Rosetti, care își dădea seama de importanța culturală și moralizatoare a teatrului, luă, în 1859, direcția și într-un vibrant articol în ziarul său *Românul* arată rolul îndrumător al *Teatrului român* în care cetățeanul unirii va găsi „îndemnuri la pietate, la amorul familiei, al Patriei, al libertății".

Generos, activ, cult, Rosetti îmbunătăți soarta actorilor. Introduse un „studiu logic și practic în piesele ce se montau" (idee pe care mai tîrziu o va relua Pompiliu Eliade dîndu-i o strălucire unică pînă atunci — și de atunci încoace), încurajă dramaturgia originală, căută să

constituie un eclectic repertoriu străin și nu o dată interveni în repetiții, corijînd jocul sau dînd indicațiuni de interpretare.

În 1861, sub Barbu Catargiu, se dă direcția Teatrului lui Matei Millo, cu o subvenție de 100.000 lei anual și cu vinovata clauză care prevedea în contract că „antreprenorul“ are deplină putere în constituirea repertoriului, conducînd teatrul „după povățuirea intereselor sale“. Clauza aceasta va prilejui lui Millo reprezentarea de farse sub nivelul cerut și de importanța instituției și de sacrificiile cu care se făurise primul mare teatru românesc.

În noul teatru se ridică pînă a deveni favoritul publicului tînărul Mihai Pascaly, elev al lui Costache Caragiale. „Înfățișarea lui Pascaly producea un farmec deosebit asupra oricui. Cînd îl vedeai cu pletele lui negre, cu ochii căprii și neastîmpărați, cu nasul drept și ascuțit, cu buzele rumene și subțiri, la colțul cărora înflorea un zîmbet șiret și ironic, era peste putință să nu-ți atragă atenția, căci în adevăr prestanța și mlădierea persoanei lui îl făceau să fie cineva, chiar printre oamenii cei mai însemnați. Așa se explică sugestia ce avea asupra publicului. De la cele dintîi cuvinte ce rostea pe scenă, robea pe om dintr-o dată, fără să-i mai dea pas de reflexiune, mai cu seamă că vocea lui metalică te pătrundea pînă în adîncul sufletului. Jocul său era sincer și pătrunzător în dramă, cald și vioi în comedie.“

După cîtiva ani, greutățile financiare prin care trecea Millo îl sili să scadă leafa lui Pascaly, care plecă la Paris să studieze. Întorcîndu-se la 1860 cu un însemnat stoc de piese, dă reprezentații în sala Bossel (pe locul unde este azi Pasagiul Victoriei) cu o trupă în care sunt : Costache Caragiale, Iorgu Caragiale, Petrache Velescu, Fraivald, Corcoveanu, Dimitriade, Gestian și actrițele Matilda Pascaly, soția lui, Frosa Popescu, Maria Flechtenmacher, Tudora Pătrașcu etc. Deschiderea se făcu cu *Căsătoria lui Figaro* de Beaumarchais, fără prea mare succes.

Cu perseverența de care avea să dea dovadă o viață întreagă, Pascaly continuă stagiunea cu un repertoriu compus din piese moderne ca *Dama cu camelii, Kean, Dalila, Da și Nu,* în timp ce Teatrul cel mare se rezuma în reprezentarea de farse și feerii ca : *Fata aerului* și *Roza magică.* Millo, dîndu-și seama de superioritatea

activității companiei particulare asupra celei de stat, începu o campanie scoțînd și o broșură cu titlul *Iluzii și realități*, atacînd pe Pascaly și acuzîndu-l că ceruse guvernului o reformă teatrală contra intereselor breslei. La rîndul său, Pascaly răspunse prin altă broșură intitulată *Respect Adevărului*, acuzînd pe Millo și trupa sa de egoism, îndărătnicie și nepricepere a foloaselor pe care reforma le-ar fi adus. Polemica se sfîrși în 1867 cînd combatanții, uniți printr-o însemnată subvenție de la Stat, se întovărășiră întru conducerea Teatrului cel mare.

Firi prea independente ca o înțelegere între ele să poată dăinui, Millo trecu de data aceasta la Bossel. Rămas singur, Pascaly angajează pe actorul Costache Bălănescu, om de talent și cultură, și împreună cu Matilda Pascaly și trupa din care prea puțini urmaseră pe Millo, începu seria unor stagiuni pline de succes, atît pentru el, cît și pentru ceilalți. Repertoriul compus în majoritate din melodramele timpului ca : *Don Juan de Marana, Muschetarii, Martirul Inimei, Nebunul munților* și *Curierul din Lyon* se împerechea cu *Hamlet, Don Carlos* și *Ruy Blas* de Hugo, *Kean, Supliciul unei femei, Revizorul* lui Gogol, *Luiza Miller*, sau lucrări originale ca *Răzvan și Vidra* de Hasdeu, *Sterian Pățitul* de Pantazi Ghica sau localizări făcute de Pascaly. Predominarea genului melodramatic se explică mai ales prin faptul că Pascaly era un înfocat adept al școalei romantice, excelînd în acest domeniu.

Cînd putea înjgheba o trupă mai pretențioasă și cînd mai ales parvenea să aibă capitalul necesar, Millo renunța la obositoarele-i turnee și juca în misa sală Bossel, care adăpostea mai ales trupe străine.

Pentru pitorescul lor cităm cîteva afișe ale anului 1871 date în *Bucureștii de altă dată* de Constantin Bacalbașa.

TEATRUL NAȚIONAL

Cu autorizațiunea onor. Comitet instituit de guvern
Reprezentație extraordinară
Se va da în beneficiul
D-lui M. FELBARIAD
Piesa
LIPITORILE SATELORU

Vodevil național de V. Alexandri și Dl. Millo.

Persoanele

Chir Jani Avdelas	D-l Felbariad
Jupîn Moise	„ Comino
Ion Teslaru	„ G. Botez
Vîntură țerră	„ Gestian

etc. etc. etc. etc.

Scena se petrece la moșia Haramului

Beneficientul se crede datoru a mulțămi domnilor și doamnelor artiste pentru concursul grațiosu ce au datu la această reprezentațiune. Asemenea mulțămește d-nei Frosa Sarandi că a primitu să joace din complezență rolulu Marinchei.

Preciurile : Benoarele și loja I 24 lei nuoi, loja II 12 lei, stalu I 4 lei stalu II 3 lei, stalu III 2 lei, galeria 1 leu nuoi,

TEATRULU BOSSEL

Duminică la 7 Maiu 1871

Reprezentațiune extraordinară dată de d-șoara

ALBINA DI RHONA

Prima subretă și dănțuitoare a teatrului St. James din Londra

Cu concursul d-lui

COMINO

Se va prezenta

CAMILA

Farçe en 1 acte melée de danses

Persoanele

Oto Photographe	D-lu G. Magheru
Lorens son domestique	„ Kyrițescu
Lupesco directeur de théâtre	„ Freval
Camila Cameriste	D-na Albina di Rhona

În timpul piesei d-na Albina di Rhona

Va executa

FERMECAREA ȘERPILOR

Danț Egiptean
Cu costum național de Harem, executat pentru prima oară înaintea M. S. Sultanului și Vice Regelui din Egipet.
GURĂ CĂSCATĂ

Cantonetă comică de d-nulu Alecsandri executată de d. Comino.

Spectacolul se va fini cu
UN TATĂ ÎN ÎNCURCĂTURI

Comedie en un acte exécuté en langue Française et Roumaine.

Macovescu, deputat	D-l G. Magheru
Gurguța fiul său, practicant	„ Michaelescu
Charlota Duval, dănțuitoare	D-ra Albina di Rhona
Lisette camerista	„ Georgesco

În cursul piesei d-ra Albina di Rhona va executa următoarele danțuri :

PARODIE — POLCA
HIGLAND FLING

Danț național scoțian executat în costum național
PAS DE DEUX COMIC
Executată de d-ra ALBINA DI RHONA și d-l G. Magheru
Preciurile locuriloru
O loja 3 galbeni, Stal I 4 franci, stal II 3 franci, stal III 2 franci, galeria 1 franc.

În aceeași epocă, în Sala Ateneului (actualul Teatru Liric), „Societatea Filarmonică Română" era în al doilea an de producție și dădea al cincilea concert simfonic cu „programma" compusă din Beethoven, Mendelssohn, Haydn și Mozart, orchestra fiind dirijată de Eduard Vachman, „capulu orchestrei Societăței". „Preciurile : locul I 7 sfanți iar locul II 3 sfanți."

Tot în acel timp Pascaly adresează ziarelor următoarea scrisoare :

„Domnul meu,
Nefericita și nemeritata pozițiune în care se află Teatrul Național al României vă este deja destul de cunoscută.

Artist al țărei în 24 de ani de lucru, de studiu și de devotament, fără nici o recompensă, fără nici o perspectivă decît profesiunea artei mele, forțat să lucrez ca om, dator să perseverez ca artist, am obținut dreptul de a juca la Teatrul cel Mare, în limitele regulamentului promulgat de minister și aprobat de domnitor. În aceste condițiuni, lipsit de mijloace suficiente, pe lîngă trebuințele ce reclamă un teatru, voiu cerca să țin ușile teatrului cît se va putea mai mult timp deschise, voiu continua reprezentațiunile stagiunei de iarnă regulate, exacte, îngrijite, cu toată devoțiunea ce am pentru artă, cu tot respectul ce am probat că am pentru publicul român.

Aș fi fericit dacă suferințele, sacrificiile, devotamentul și amorul artei cu care se va prezenta Teatrul român în prezența publicului, în interesul dezvoltării noastre morale, aș fi fericit zic, dacă toate acestea vor putea să atingă o fibră din inima românilor și să-i facă să se uite cu mai multă iubire, cu mai mult dor la Teatrul Național, simbol de cultură, de poleire și de mărire, pentru o națiune mare, poleită și cultă.

Presa, care este lumina conducătoare a popoarelor, scutul cel mai putinte al instituțiunilor naționale, presa să-și îndrepte privirea mai afabilă, mai frățească la această amară încercare ; un cuvînt de încurajare, un strigăt de deșteptare și teatrul național va fi salvat, teatrul național va fi restabilit.

M. Pascaly
Artist comedian

În septembrie 1871 vine marea tragediană italiană Adelaida Ristori, care entuziasmează pe puțini și face pe Cezar Bolliac să scrie :

„Tragediana care a vrut să ne dea și nouă din plăcerile ce a dat în viața ei celorlalte capitale ale Europei, cred că nu s-ar fi așteptat la o primire așa de rece a talentului său arzînd, într-un oraș de mai bine de două sute de mii de suflete, rasă latină, italieni de sînge și francezi de educațiune.

A se vedea gentilul teatru ce a primit pe marea artistă, gol, cînd se știa că joacă Ristori pe Phedra, pe Phedra pe care a mînzălit-o Racine manieratul și etichetosul de pe cum a creat-o Euripides în *Hypolit*, a se ve-

dea teatrul nostru gol cînd Ristori ridică pe Phedra la creaţiunea ei etc., etc., este a dovedi că bucureştenii nu sunt pentru altceva decît pentru farse din vodeviluri şi pentru bastarda teatrului : opera, pe care n-o înţeleg în limbajul său cel metafizic, dar fac haz cînd văd pe scenă, între machinării şi costume, că-şi dau oamenii bună dimineaţa cîntînd, se gîlcevesc cîntînd, se ceartă şi se omoară cîntînd."

Bolliac se revoltă că marea Ristori nu s-a bucurat de sufragiile bucureştenilor, deşi era de înţeles că, în afară de cei ce ştiau italieneşte şi ceilalţi care cunoşteau *Fedra*, restul să nu se intereseze. Mai trist este că aceiaşi bucureşteni nu apreciau pe Millo, care la Bossel dădea *Avarul*, *Nunta lui Figaro*, *Lipitorile Satelor* şi *Paraponisiţii*.

Dar dacă iarna mergea cum mergea, vara, multă vreme actorul a trebuit să ia calea provinciei. Bucureştenii „jertfeau prea mult pe altarul mîncărei, băuturei şi petrecerilor, cultivînd cu sfinţenie viaţa de noapte cu vin bun şi lăutari", pentru a mai avea răgazul unei petreceri de alt ordin. Mai tîrziu, în grădina birtaşului Hrtska, cehul cu nume greu de pronunţat căruia bucureştenii comozi i-au spus Raşca, se înfiripară spectacole şi, peste un timp, chiar trupe, a căror excelentă calitate învinseră pentru un timp indiferenţa publicului.

Toamna lui 1872 aduce o mare lovitură lui Pascaly prin moartea soţiei lui, Matilda, partenera atîtor seri de biruinţă. Dezorientat, părăsit de actori, înlocuit la direcţia teatrului cu Costache Dimitriade, fostul său angajat, fără bani, Pascaly reuşeşte în sfîrşit să-şi compuie o trupă cu Anicuţa Popescu, Lina Fraivald, Mariţa Constantinescu, Catinca Dumitrescu, Tudora Pătraşcu, Ştefan Iulian, Petre Velescu, M. Mateescu, Siderescu, Fraivald, Stelian şi Moţăţeanu şi joacă pe scena-manej a circului Suhr (pe locul unde azi este Palatul Poştelor). Combativ, Pascaly, înainte de a găsi sală anunţă prin afişe începerea repetiţiilor adăugînd că teatrul în care va juca va fi anunţat la timp şi sfîrşind cu nota : „Cauzele care au provocat această procedare se vor expune într-o şedinţă publică care se va ţine în o sală particulară". Curînd un mare afiş apare pe zidurile şi ulucile Capitalei, în care Pascaly anunţă că fiind gonit de la Teatrul Naţional, a luat sala circului Suhr şi face apel la public să-l ajute. Prudent, dar şi ostentativ, Pascaly

adaugă că „și Molière a jucat într-o baracă și a rămas cel mai mare autor dramatic al Franței."

La Teatrul cel Mare, „artiștii asociați" încep stagiunea cu piesa *Boierii și Ciocoii* de Vasile Alecsandri.

Este drept că noul teatru nu are reputația celui „mare", dar Pascaly a prevăzut în contract ca direcția circului să-i pună la dispoziție întreg personalul și animalele, iar repertoriul l-a format din piese în care să le poată utiliza și astfel poștalionul din *Curierul de Lyon* apare tras de șase cai, potera călare din *Iancu Jianu* e fugărită de haiducii Iancului, caii dresați servesc de minune pentru simularea luptei din piesa *Liberi* de Gondinet, iar duelurile monstre din *Cocoșatul* sau *Cavalerul Lagardère* aduc o impresie de spectaculos la care publicul s-a arătat entuziast.

Între timp, criza de la Teatrul cel Mare decisese guvernul să constituie Societatea Dramatică, în care intrase ca societari Matei Millo, Costache Dimitriade, Ștefan Velescu, Grigore Manolescu, Frosa Popescu, Raluca Stavrescu, Aristizza Romanescu și alții, sperînd că noua formațiune va avea mai mult succes, dar publicul, fie mișcat de apelul lui Pascaly, fie din preferință pentru melodramă și spectaculos, ocolea teatrul și astfel, într-o seară, neîncasîndu-se decît 12 lei și 50 bani, spectacolul fu amînat — era totuși o duminică (17 noiembrie). De altfel Teatrul cel Mare nu mai juca decît de două ori pe săptămînă. Salvarea fu o revistă, prima revistă românească, scrisă de Petre Grădișteanu, Ciru Economu și poetul Zamfirescu, intitulată *Cer cuvîntul*.

Comperul revistei era Matei Millo, iar compera Frosa Sarandi. Publicul, care se înghesuia pînă atunci la Pascaly, îl părăsi și veni buluc la revistă. Pascaly abdică și el de la repertoriu și reprezentă o revistă *Ai cuvîntul*, dar fie că era mai slab scrisă sau jucată, replica lui Pascaly căzu. Dacă *Cer cuvîntul* avu succes, el nu putea totuși însemna o viitoare linie de conduită și Alexandru Odobescu, directorul general al Teatrelor, desființă societatea actorilor asociați, intervenind să se redea lui Pascaly conducerea Teatrului cel Mare, ceea ce se și întîmplă (1874). Stagiunea se deschise cu piesa istorică originală *Curtea lui Neagoe Basarab* de Vasile Urechia, repurtînd un apreciabil succes. Trupa românească alterna reprezentațiile cu cele ale unei înjghebări franceze de operă „care a costat multe parale, fără să facă vreo ispravă."

Dacă Ristori fusese dezamăgită de capacitatea publicului românesc, nu aceeași impresie păstra trupa de operete și drame a frumoasei Emilia Keller care reveni în acest an cu un repertoriu înnoit ce conținea printre altele faimoasa melodramă ce a făcut colindul Europei *Două orfeline* de D'Ennery. Mare amator al genului, Pascaly nu se lasă pînă nu făcu tîrg cu „Kelăroaia" și dînd manuscrisul tînărului Paul Gusty să copieze rolurile, își pregăti un succes ce avea să desfunde mahalalele care, prea depărtate de centru, nu frecventau Teatrul cel Mare, mulțumindu-se cu circul Suhr, mai tîrziu cu teatrul Dacia — unde, pe acea vreme, era în mare vază cupletistul I.D. Ionescu, de care vorbește jupînul Dumitrache în *O noapte furtunoasă*.

Era destul de încărcată atmosfera lui ianuar din 1877 și frămîntarea mergea crescînd, cum mergeau de altfel și temerile guvernului, de vreme ce Comitetul, reprezentant al guvernului, interzice lui Millo jucarea satirei politice *Haine vechi sau zdrențe politice* sub cuvînt că „este indecentă și slujește drept pugilat politic". În fața sălii arhipline a Teatrului Național, Millo iese la rampă și anunță publicul că s-a interzis jucarea satirei.

Curiozitatea și spiritul de frondă fac sala să izbucnească în aplauze, strigăte și fluierături și să ceară satira. Stingerea policandrului cel mare — ordonată de direcția teatrului — mărește protestul în loc să-l domolească și în sfîrșit Millo reapare încadrat de două lumînări ținute de doi actori ce se pierd în umbră și pînă la urmă spune satira în fața negurii fremătătoare a sălii.

A doau zi la Cameră mare fierbere.

O parte din deputați protestează, alta răspunde și este nevoie de însăși intervenția primului-ministru Ion Brătianu, care potolește scandalul promițînd că pe viitor „se va da deplină satisfacție libertăților publice și constituționale lovite".

La 13 ianuarie moare Costache Caragiale și Camera votează 2.000 lei pentru înmormîntare. Deschizătorul de drumuri al atîtor talente, demnul elev al Filarmonicei lui Heliade, Aristia și Câmpineanu, unul din pilonii teatrului ieșan, primul care a jucat teatru la Craiova, întîiul conducător al Teatrului Național, maestrul lui Pascaly, Costache Dimitriade, Ștefan Velescu și atîtor alți actori de seamă, moare sărac pînă la mizerie, o mizerie de care ar fi putut scăpa măcar un timp, dacă în loc să-și vîndă

mobilele și hainele, rămînînd în două cămăși, și-ar fi vîndut biblioteca...

Pe vară Pascaly închirie grădina Guichard, pe strada Câmpineanu și jucînd tot repertoriul său de drame și comedii, răzbi în toamnă.

TEATRUL IEȘAN

Stagiunea 1859-1860 se deschide în octombrie cu *Păunașul Codrilor*, operetă-vodevil, după care urmează *Soldatul și Plăieșul*, vodevil de actorul Porfiriu, și satira *Prăpăstiile Luxului*, în care Iorgu Caragiale, soția sa Elena și Alexandrescu, toți trei angajați de la București, au un deosebit succes. Spre sfîrșit de noiembrie se joacă drama *Fetele de marmoră*, apoi *Plăpomăreasa* și *Umbra lui Ștefan și a lui Mihai.*

Prima aniversare a Unirii e serbată cu fast la 5 ianuarie în prezența domnitorului Cuza și a Doamnei Elena. Reprezentația se începe prin cîntarea de către întreaga trupă a unui *Imn Național* compus de Porfiriu, iar gazetele timpului subliniază că „pactul regenerației naționale între țară și domn a lăsat în toate inimile o impresie adîncă și o suvenire neștearsă..."

Cum capitala țării se mută la București, o bună parte din protipendadă pleacă, iar teatrele se resimt.

În stagiunea 1860-61 neînțelegerile dintre direcțiune și trupă duc, după o lună și jumătate de activitate, la închiderea Teatrului. O parte din actori pleacă la Botoșanii bucuroși de teatru și abia în februarie 1861 actorii Luchian, Bălănescu, Galino, Gafencu, Kiruș, Bosie și d-nele Luchian și Camban joacă în folosul inundaților bahluieni piesele *Străchini verzi* și *Casa de nebuni*, continuînd în martie cu : *Rusaliile în satul lui Cremene*, vodevil, și *Clevetici și Sandu Napoilă* de V. Alecsandri.

În toamnă actorii hotărăsc înființarea unei asociații și deschid stagiunea în noiembrie ducînd-o pînă în februarie, dar încasările celor 25 de spectacole sunt atît de insuficiente, că actorii asociați se adresează guvernului, care le dă o subvenție de 30.000 lei punîndu-le la dispoziție și Teatrul de la Copou unde joacă pînă în martie.

În aprilie, un jurnal al Consiliului de Miniştri hotărăşte ca administraţia teatrelor moldovene să se facă de către direcţia Teatrelor din Bucureşti, care, pe baza unui contract pe trei ani, dă conducerea teatrului ieşan actorului Costache Bălănescu, împreună cu localul de la Copou şi întreaga zestre de decoruri, costume şi rechizite, plus o subvenţie de 30.000 lei.

Costache Bălănescu îşi completează ansamblul cu actori de la Bucureşti : Mihai şi Matilda Pascaly, Ion Anestin şi Polixenia Filaret, totodată revizuind şi repertoriul. Succesul nu întîrzie şi ieşenii se reîndreaptă spre teatru.

În stagiunea următoare Bălănescu angajează şi pe Ştefan Velescu, iar succesul continuă şi creşte. Repertoriul este compus din melodrame, comedii şi vodeviluri ca : *Puritanii Londrei, Curierul de Lyon, Doctorul Negru, Spionul din lumea mare, Şarlemani (Charlmagne,* probabil) şi canţonete de Alecsandri.

Stagiunea 1864—65 aduce angajamentul lui Costache Dimitriade, adus de la Bucureşti, dar, deşi cu un bogat repertoriu, teatrul suferă de lipsa decorurilor, costumelor şi nici pe actori nu-i prea plăteşte. Contractul expirînd, direcţia este trecută actorului N. Luchian, care are atît de furcă cu actorii, că este nevoit să-i reclame Comitetului Teatral, care recurge la şeful Poliţiei pentru a sili pe actorul Dimancea să joace rolurile ce i se dau.

Curînd Luchian este nevoit să renunţe la contract, iar guvernul însărcinează Primăria Iaşilor cu conducerea. Stagiunea 1866 se deschide în preajma Crăciunului, iar trupa se compune din : M. Galino, Gheorghiu, Evolschi, Dimancea, Smaranda Merişescu, Camban şi Polixenia Filaret. În aprilie soţii Pascaly dau o serie de reprezentaţii. Stagiunea 1867—68 înregistrează o redresare. Actorilor locali li s-a adăugat concursul lui Costache Theodorini, Ion Lupescu şi Ninei Valery, iar în mai (1868) Matei Millo vine în turneu însoţit de trupa sa „de vodeviluri române".

În stagiunea 1868—69 Comitetul Teatral angajează pe Iorgu şi Elena Caragiale şi pe Eufrosina Popescu, denunţînd contractul lui Luchian, care îşi constituie o trupă şi pleacă la Chişinău, jucînd întreaga stagiune, şi lui Ion Lupescu care înfiinţează *Teatrul Lupescu de vodevile române.* „Publicul încurajează cu multă căldură sforţările artistice ale ambelor trupe."

Stagiunea 1869—70 joacă *Hoața de copii, Părul femeii mele, Țarina, Peticarul din Paris, Sunt fiul meu, Chirița la Iași, Tuzu Calicul, Arvinte și Pepelea, Urîta satului* și o seamă de alte drame și vodeviluri. Piesele *Aventurile Amorului* și *Smeul Nopții* scandalizează publicul asmuțind gazetele care protestează energic :

„Am văzut puținele dame asistente (prea multe însă pentru onoarea acestei piese), roșindu-se în lojele ce ocupau și întorcîndu-și fețele de la scenă. Am văzut pe unii spectatori părăsind chiar sala !... Dacă onor Comitetul Teatral are de cuget a continua mult încă, cu repertoriul său *Aventuri, York, Un tînăr de închiriat, Smeul Nopții* și altele asemenea, atunci ar fi bine să pună pe afișe următorul aviz : Damelor oneste, oamenilor de inimă și bine educați, nu le este permis intrarea..."

Bietul onor Comitetul Teatral, în fața atacurilor ziarelor *Curierul de Iași* și *Secolul* își dă demisia, iar Luchian revine din turneu și reușește să reia Direcția, iar ca represalii față de actorii care nu prea îi daseră concursul, nu-i mai angajează și aduce în schimb trupa lui Pascaly și a Matildei. În trupă, ca sufleor, este tînărul Ion Luca Caragiale.

Stagiunea se desfășoară corect, sub direcția de scenă a lui Pascaly care — ca totdeauna — este adevăratul animator al teatrului.

Din ce motive nu știm, Luchian renunță la restul de 4 ani ai concesiunii, trecînd sarcina lui Theodor Aslan, care își compune ansamblul din faimoșii actori craioveni : Theodor și Maria Theodorini, Ion și Matilda Tănăsescu, Raluca Stavrescu și Costache cu Maria Petrescu. Din actorii ieșeni rămîn : Galino, Luchian, Al. Gheorghiu, Mihai Popovici, Bucicov, Lazăr Maurival, Smaranda Merișescu, Matilda Cugler, Luța Botez etc. Stagiunea 1871 trebuia să se deschidă cu *Don Cezar de Bazan,* dar bietul Theodorini are primul acces de nebunie și Aslan reziliază contractul cu trupa craioveană. Stagiunea continuă cu un repertoriu compus în majoritate din traduceri slabe, ceea ce ridică protestul presei care cere repunerea repertoriului românesc pe afiș. Atentă acestei îndrumări, Direcția o satisface.

În stagiunea 1872—73 ansamblul nu mai are din ansamblul craiovean decît pe Raluca Stavrescu, în schimb angajează pe Frosa Sarandy de la București, care își

face intrarea cu prelucrarea doctorului Obedenaru din Molière, *Amorul doctor*. Repertoriul cuprinde prelucrări, drame, vodeviluri și comedii.

Tot în acest an, Ion Lupescu realizează marea lui ambiție de a ridica local de teatru în Focșanii săi natali. Teatrul acestui vrednic actor și bun autor dramatic, pentru epocă, va dura pînă aproape de noul veac, adăpostind turneele Vlădiceștilor, ale Ninei Valery, Matei Millo și Aurel Bobescu.

Stagiunea 1873 — 74 adaugă trupei locale pe Costache Dimitriade, S. Romanescu, Cornescu, Leon și Aristizza Romanescu. Repertoriul aduce drama *Ludovic al XI* de Delavigne, *Don Juan de Marana, William Shakespeare* sau *Geniul și coroana, Radu al treilea,* dramă națională de G. Bengescu, și vodevilurile și comediile lui Vasile Alecsandri, Millo și I. Ianov.

Stagiunea 1874—1875 permite lui Aslan să angajeze pictor decorator și să contracteze noi angajamente, dintre care trebuiesc reținute cele ale actrițelor Eliza Conta, A. Dănescu și Grigore Manolescu.

Reprezentația de deschidere se face cu piesa *Bastardul,* după care urmează *Goana Clironimiei, Testamentul lui Cezar Girodot,* drama originală *Despina* de G. Bengescu, *Baba Hîrca, Moisilică, Rusaliile sau Satul lui Cremene,* comedie cu cîntece de Vasile Alecsandri și multe reluări românești.

Cum ieșenii au apreciat totdeauna opera și opereta, Theodor Aslan își constituie și un ansamblu pentru acest gen și joacă cu mare succes (vreo 10 spectacole) *Fata mamei Angot* în decoruri noi. Succesul acesta încurajează pe Aslan, care pleacă în turneu și *Fata mamei Angot* înscrie 8 seri de succes la București și tot atîtea la Tecuci.

Buna stare materială a teatrului face oficialitatea să-și dea concursul retrăgînd subvenția, dar Aslan continuă și deschide stagiunea 1875—76 cu *Giroflé-Girofla,* operetă de A. Vanloo, care repurtează același mare succes ca și cea precedentă.

În afară de reluarea succeselor trecutelor stagiuni, se reprezintă : opera bufă *Principesa de Trebizund,* comedia *Alegerea de deputați* de G. Sion și *Scaiul bărbaților,* operetă originală de G. Bengescu cu muzica de Emil Lehr.

Pe vară, actorii Grigore Manolescu, Ionescu, Arceleanu și Pechea Alexandrescu deschid în grădina *Chateau aux Fleurs* un teatru. Mihai Eminescu publică următoarea cronică în *Curierul de Iași* sub titlul : *În contra influenței franceze asupra teatrului românesc,* din care reiese o seamă de lucrări lămuritoare asupra jocului actorilor vremii.

„Actorii tineri ai Teatrului Național au ridicat în grădina cafenelei Chateaux aux Fleurs o scenă mică, pe care execută cu mult succes piese într-un act și canțonete înaintea unui public, adesea foarte numeros. Piesele sunt în genere bine alese. D-nii Manolescu, Ionescu, Arceleanu și Alexandrescu au fiecare cîte un teren deosebit de comică, pe care cîteodată ce-i drept îl părăsesc, dar în genere ei reprezentează roluri care convin mai bine talentului lor.

Aceasta ar trebui s-o urmeze întotdeauna și atunci teatrul românesc ar sta foarte bine. Constatăm cu plăcere că acești tineri, cu totul în antiteză cu vechii rutinari ai teatrului nostru, vorbesc natural, au ceea ce se numește *l'art de causer,* ceea ce în vremi trecute afară de Millo n-o mai avea nimenea. Și iată de ce teatrul românesc a avut în trecut drept model teatrul francez. Actorii francezi au acea pronunție nazală, acele prelungiri a[le] sfîrșitului cuvintelor, care rezultă din împrejurarea că limba franceză nu are alt accent decît numai pe ultima silabă.

De acolo actorii noștri deprinsese a cînta ultima silabă a cuvintelor românești, încît auzeai următoarele intonații : «Ei bine domnuleee !», «D-zeul meeeu» ș.a., pe cînd urechea românească cunoaște îndată că tonul vorbirii în exclamația dintîi cade pe bi (în bine), în a doua pe ze (în Dumnezeul). Din această pronunție rutinată au mai rămas cîteva urme la d. Ionescu. A doua observație însemnată, ce-am făcut-o, e că tinerii noștri au început a caracteriza sau cum se zice în limbagiul teatral «a crea rolurile.» În piesa *Doi amploiați într-o pereche de ciubote* d. Alexandrescu a caracterizat în mod măiestru pe «Sfășiuță» și cu greu s-ar găsi actor care să joace mai bine acel rol. Afară de aceea d. Alexandrescu are glas puternic și o dicțiune foarte naturală în cîntec, ceea ce se găsește rar. D. Manolescu are o voce simpatică în rolurile sale de servitor naiv și un joc de scenă

foarte bogat și variat (precum în *Ordinul este de a sforăi* și în *Cei doi surzi*). Noi îl cunoaștem din parodiarea d-lui Pascaly, a cărui pronunție greșită și exagerări scenice d. Manolescu le-a reprodus cu atîta succes în *Năbădăile dramatice*.

Într-adevăr ne bucurăm mult văzînd un început de emancipare de nefasta influență franceză cu toate ideile ei pe dos despre clasicism, cu mișcarea ei pe catalici, cu vorba afectată și pronunția falsă. Reîntoarcerea la natură și la pronunția firească și-mbărbătată a limbii românești ni pare un succes foarte însemnat, oricît de neînsemnat ar părea unor ochi mai puțin pătrunzători. Astfel vedem accentuîndu-se «îndreptățirea farsei», căci o farsă poate fi clasică chiar, ceea ce un francez n-ar admite niciodată. De aceea farsele lui Molière sunt clasice, pe cînd dramele lui Racine și Corneille și cum se mai numesc acei iluștri mergători [pe] catalici, nu sînt de fel clasice, ci niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice. Molière n-a avut alt profesor decît natura, de aceea este clasic în farsele sale chiar.

De aceea adăugăm un sfat, care urmat fiind, credem că ar avea consecințe bune, atît pentru tinerii noștri cît și pentru teatru în genere. D-nialor ar trebui să-și procure repertoriul vechi al teatrului românesc (de ex. repertoriul lui Millo) și studiindu-l împreună, să-și creeze un capital de roluri și de piese cu cari în urmă ușor ar putea să cucerească scena și s-o curețe de florile exotice și de senzație ale teatrului francez modern. Ar trebui culese vechile traduceri din Molière, Kotzebue, Goldoni și reîntrodus acel repertoriu cu limbă sănătoasă, nepretențios, și de atît efect."

După buna conducere înfăptuită de-a lungul a șase stagiuni, Theodor Aslan se retrage, iar Primăria încredințează direcția triumviratului Luchian, Galino și Bălănescu, care, nereușind însă să contracteze angajamente de calitate și întîrziind deschiderea stagiunii, este înlocuit cu avocatul Constantiniu.

Noua stagiune se deschide cu *Viață de boem* de Murger și cum numărul amatorilor de teatru este redus, direcțiunea este nevoită să schimbe mereu afișul ajungînd să joace două și chiar trei piese pe săptămînă, efort pe care același priceput și atent cronicar îl deplînge în cronica sa asupra romanelor dramatizate.

„Direcţia ţinînd samă de gustul publicului de duminică, dă în aceste zile piese de spectacol în cîte cinci acte, adică romane dramatizate. Deşi în principe protivnici acestor piese, care reprezintă dramatizarea tuturor cazurilor prevăzute şi pedepsite de articolele respective ale codului penal, totuşi trebuie să-i dăm drept Direcţiei că urmează gusturile publicului şi s-o spunem verde că teatrul, chiar aşa cum este, e prea bun pentru publicul nostru. Căci într-adevăr un public, care strîmbă din nas, îndată ce vede repetîndu-se de două ori sau de trei ori o piesă bună, şi aşteaptă cu nerăbdare tot piese noi, crezînd pe actori cai de poştă, un public ce aplaudează piesele rele şi primeşte cu multă răceală pe cele bune, care prin eventuala sa nepăsare sileşte pe Direcţie să deie trei piese nouă pe săptămînă, un asemenea public pierde dreptul de-a avea un teatru bun şi ne mirăm cum de actorii, demoralizaţi prin asemenea muncă de salahor, unde orice idee de artă dramatică e subordonată trecătoarei petreceri, îşi mai dau atîta silinţă, de-şi ştiu încalte rolurile."

Acelaşi admirabil cronicar teatral oferă în darea de seamă asupra beneficiului actriţei Dănescu după o serie de aprecieri tehnice — căpătate în lungile turnee în care a fost ca sufleor — tabloul întregii stări de lucruri ale teatrului vremii :

„La noi în ţară succesul mediocrităţii e foarte uşor şi lupta tuturor elementelor mai bune, peste măsură de grea. Vorbind îndeosebi despre arta reprezentării dramatice, vom căuta în zadar în ţară la noi un reazim pentru talentele adevărate. Căci ce soarte-l aşteaptă pe actorul cel bun chiar ? Este vreun Teatru Naţional cu o existenţă asigurată, care să-şi urmeze calea c-un repertoriu ales, neatîrnînd de publicul mare ? Este vreun repertoriu în care fiecare figură să fie eternă încît actorul să-şi poată însuşi capitalul de roluri, potrivit cu talentul său, singura avere pe care un talent şi-o poate cîştiga ? Nu. Fiecare director e silit să deie sau piese de senzaţie pline de crime, dureri fizice, boale, şi lipsite de caractere dramatice sau alegînd o cale şi mai grea, să deie farse obscene în chiotele unui auditoriu foarte primitor de asemenea hrană, care nu apelează la inteligenţă sau inimă, ci la simţuri mult mai josnice. Dacă am avea înainte-ne un talent de rînd, toate reflexiile

noastre ar fi de prisos. Ele ne sînt inspirate numai de convingerea că avem aface c-un talent superior (d-ra A. Dănescu) căruia voiam a-i arăta toate greutățile pe care le-a întîmpinat și le va întîmpina încă în spinoasa cale de actor român."

În vara anului 1877, se dau spectacole în folosul soldaților răniți. Actorii locali alcătuiesc o trupă jucînd repertoriul adecvat anotimpului, iar în august Matei Millo dă o serie de reprezentații.

Stagiunea 1877—78 se deschide în octombrie cu *Mușchetarii* de Dumas, continuîndu-se cu piesete, comedii și vodeviluri de Vasile Alecsandri, Matei Millo, G. Sion, Iacob Negruzzi și Grigore Ventura *(Curcanii)*. Tot în această stagiune teatrul ia pentru prima dată măsura înfiinţării spectacolelor pentru copii, se dă un festival pentru crearea unui fond, din care se face portretul în mărime naturală al bardului de la Mircești, pentru galeria Teatrului Naţional.

Pentru stagiunea 1878—79 directorul Constantiniu angajează și pe Mihai Pascaly. Deschiderea se face cu *Ghebosul* sau *Cavalerul Lagardère,* dramă tradusă de Pascaly, după care urmează *Rubedeniile,* comedie locală de Pascaly, *Răposatul Dumnealui,* o serie de comedii satirice și *Orbul și nebuna,* dramă de Millo și Pascaly.

Anul teatral 1879—1880 aduce și la Iași înființarea Societății Dramatice în care sunt aleși societarii : Neculai Luchian, Costache Bălănescu, Mihai Galino, Al. Evolski, Gabriela Luchian, Elena Evolski, Luța Botez, Athena Georgescu, Mihai Arceleanu, Emanoil Manoliu, Neculai Petreanu și Dimitrie Pruteanu, la care, în toamnă, se adaugă Vasile Hasnaș, Galușcă, Maria Stegărescu și Profira Botez.

Deschiderea stagiunii este închinată sărbătoririi poetului Alecsandri pentru laurierea de la Montpellier, iar în afară de opereta naţională *Olteanca* de căpitanul G. Bengescu și muzica de doctorul militar Otremba, stagiunea nu reprezintă decît reluări.

Stagiunea 1880—81 aduce o mărire a ansamblului prin angajarea actorilor craioveni : Maria Theodorini-Vasiliu, Theodor Vasiliu și Costache Theodorini. Repertoriul este format din : *Dramele Parisului, Ruy Blas, Bomba cu apă fiartă, Pirații din America, Cetatea Neamțului, Orbul și Gheboasa, Patria* etc.

În stagiunea 1881—82 cei trei actori craioveni au plecat, iar direcţia de scenă este încredinţată lui Luchian care montează tot repertoriul obişnuit.

Pe vară, se încearcă alcătuirea unei companii lirice, dar în urma datoriilor contractate asociaţia se dizolvă.

Stagiunea 1882—83 nu aduce nimic nou, iar cea care îi urmează, în afară de premiera comediei *O noapte furtunoasă*, revine iar la *Două orfeline* şi similarele ei.

Stagiunea 1884—85 are un repertoriu ceva mai îngrijit, iar marele succes este reprezentarea piesei *Fîntîna Blanduziei* cu Aristizza Romanescu.

Stagiunea 1885—86 se deschide cu *Ovidiu* de Alecsandri, înregistrînd, cum era şi de aşteptat, un succes desăvîrşit, atît actorii, cît şi mai ales poetul fiind chemaţi cu urale la rampă. Din restul repertoriului stagiunei, importantă nu este decît reprezentarea comediei lui Caragiale *D-ale carnavalului.*

Stagiunea 1886—87 aduce angajarea fraţilor Vlad şi Theodor Cuzinski, iar deschiderea se face cu *Kean* de Al. Dumas, după care urmează : *Othello, Andreea, Fiul natural, Banul Mărăcine, Doi călăi* etc.

Stagiunea 1887—88 se deschide cu *O crimă celebră*, căreia îi urmează *Fromont şi Riesler, O slugă grea, Dalila, Paiaţa* etc. şi curînd nenorocul se abate iar asupra teatrului ieşan, care în februarie arde pînă în temelii.

Fără local, fără un ajutor serios din partea guvernului care le dase doar 10.000 lei, actorii o duc greu pînă la venirea turneului Grigore Manolescu - Aristizza Romanescu, care dă o serie de spectacole, alăturîndu-şi o bună parte din actorii locali, ca apoi să plece pentru o serie de spectacole la Chişinău, unde li se face o primire strălucită.

Reveniţi la Iaşi, Grigore Manolescu şi Aristizza Romanescu primesc propunerea Comitetului teatral de a face o stagiune cu trupa Teatrului Naţional, deschizînd în iarna 1888 noul teatru — Sala Pastia — cu *Don Carlos* de Schiller. Restul repertoriului are o superioară ţinută faţă de majoritatea celor precedente, reprezentînd *Hamlet, Benvenuto Cellini, Francesca da Rimini, Deniza, Răzvan şi Vidra* etc.

Stagiunea 1889—90 nu mai are în ansamblul trupei pe Manolescu şi Romaneasca, plecaţi la Bucureşti. Între noii angajaţi sunt : Mia Teodorescu de la Craiova, Natalia Giurcăneanu, Eusefina Raitman, şi Const. Momu-

leanu. Repertoriul este format în majoritate din comedii, iar cum curînd izbucnesc neînțelegeri, Comitetul Teatral împarte trupa, trimițînd jumătate din actori sub conducerea actorului P.S. Alexandrescu la Botoșani și angajează sala Sidoli. De primăvară, G. Manolescu și Aristizza revin și împreună cu trupa locală fac o stagiune destul de fructuoasă, de vreme ce revin și în cele două veri următoare.

Stagiunea 1890—91, deschisă cu piesa originală *Plăieș logofăt mare* de Th. Codrescu, se continuă fără strălucire și nici cea care-i urmează nu este mai fericită. Primăvara, Manolescu revine iar, dar boala îl chinuie mereu și pleacă la Paris, unde în urma unei operații moare la 2 iulie 1892.

Stagiunea 1892—93 luptă cu aceleași greutăți, iar spre toamnă se stinge și Neculai Luchian, unul din luptătorii vechei falange moldovene.

Stagiunea 1893—94 nu ține nici cinci luni, dar printre traduceri se reprezintă și lucrări românești de valoare. În aprilie Aristizza Romanescu joacă *Se zice* și *Microbii Bucureștiului,* iar curînd după ea, trupa de operete de la Craiova cu Irina Vladaia, Anestin și Poenaru.

Stagiunea 1894—95 se deschide mai tîrziu, dar repertoriul este ales cu mai multă grijă. În martie, Matei Millo vine la Iași, dînd o reprezentație de retragere la care este sărbătorit cu toată dragostea ce o aveau ieșenii pentru marele actor.

În primăvară, Fanșeta Vermont și Vasile Leonescu joacă o serie de spectacole, iar după plecarea lor vine, tot de la București, Aristizza Romanescu, care împreună cu trupa ieșană joacă : *Emilia Galotti* de Lessing, *Adrienne Lecouvreur* și *Sfîrșitul Sodomei.*

Stagiunea 1895—96 reia *Răzvan și Vidra, O noapte furtunoasă, D-ale carnavalului* și comedii din Alecsandri, la care se mai adaugă și cîteva traduceri.

Mihail Galino și d-na Evolski fiind pensionați, Comitetul avansează pe Aglaia Pruteanu și C. Penel, două din cele mai valoaroase elemente tinere ale teatrului ieșan.

Stagiunea 1896—97 se deschide în noul teatru realizat de arhitecții vienezi Helmer și Felmer și înzestrat cu tot utilajul scenic modern, cum și cu o întreagă zestre de costume, decoruri, mobilier și recuzite. Statul

dăduse 800.000 lei, lăsînd în sarcina Primăriei locale completarea sumei. Totalul cheltuielilor însumînd două milioane jumătate, efortul ieşenilor în frunte cu primarul Vasile Pogor fu considerabil.

Stagiunea 1896—97 şi cea următoare reia în mare parte vechile succese, susţinute cu multă conştiinciozitate de personalul artistic al teatrului, dar în afară de spectacole date mai tîrziu (1902—1903) de d-na Agatha Bârsescu, încadrată în Trupa Teatrului Naţional, şi aducerea lui Const. Nottara în reprezentaţie pentru interpretarea *Marchizului de Priola,* schimbările nu sunt mari. Cu cît trece timpul, vechea capitală intră în umbra nepăsării celor ce aveau putinţa s-o ridice, unii din ei, ieşeni luaţi de vîltoarea metropolei. An cu an Iaşul pierde rolul lui secund, ocupat de oraşe cu mai mare importanţă comercială. Tîrziu, cînd viforul vremii va abate Capitala refugiată în bătrîna cetate, oamenii se vor mira de provincialismul ei, netrecîndu-le prin minte că au partea lor de vină, iar concursul ce îşi promit a-l da în viitor, după încheierea păcii şi mărirea ţării, va avea soarta tuturor poliţelor morale.

Încredinţarea direcţiei de scenă lui Haralamb Lecca marchează un progres în alegerea pieselor repertoriului, montare şi joc, de-a lungul lui 1905 pînă la stagiunea 1909—910 cînd asprimea disciplinei impuse de H. Lecca face pe actori să ceară îndepărtarea lui din teatru. Direcţia de scenă este trecută profesorilor universitari Ioan Petrovici şi Traian Bratu, iar regizoratul actorului societar Vlad Cuzinski.

În 1910, ministrul Spiru Haret, prin introducerea *timbrului teatral,* înfiinţarea comitetului de administraţie şi cel de lectură, cum şi prin stabilirea unui regulament de conducere şi crearea fondului de pensii, îmbunătăţeşte soarta actorilor. De la înfiinţarea Societăţii Dramatice este prima mare cucerire actoricească.

Teatrul ieşan îşi continuă activitatea sub direcţia scriitorului Mihail Sadoveanu, care înnoieşte treptat repertoriul şi sprijină în acelaşi timp literatura dramatică originală. În stagiunea 1913—1914 teatrul realizează un schimb de spectacole cu teatrul din Craiova, trupa ieşană jucînd o lună în cetatea Banilor, în timp ce oltenii au jucat repertoriul lor, tot atîta vreme la Iaşi. Stagiunile se succed fără să marcheze un salt nici în bine nici în rău, pînă în 1916, cînd majoritatea actorilor fiind mo-

bilizată, nu mai poate fi vorba de deschiderea stagiunei.

În timpul refugiului, Teatrul Național adăpostește Corpurile Legiuitoare, Curtea de Casație, cîteva servicii ale primăriei Iași, iar prin cabine o ceată întreagă de actori și actrițe de la București și Craiova.

După dezastruoasa retragere și întărirea pe noile poziții, urmează o stare de reculegere și renașterea speranței în rezistență, motivată de oprirea înaintării inamicului. Pentru a scoate populația din continua preocupare a războiului, se dau reprezentații de cinematograf, se țin conferințe și în ianuarie 1917 încep și reprezentațiile teatrale și cele de operă, dîndu-se cîte trei și chiar patru spectacole pe zi. Trupa Teatrului Național cuprinde următorul personal artistic : Maria Ventura, Lucia Sturdza Bulandra, Tina Barbu, Maria Filotti, Maria Ciucurescu, Elvira Popescu, Olimpia Bârsan, Tanți Cutava, Ecaterina Zimniceanu, Maria Cinsky, Lucreția Brezeanu, Ana Fotino, Verona Cuzinski, Aglae Pruteanu, Lucia Braborescu, Anicuța Cârje, Zoe Conduratu, Natalia Profir, Didina Castriș, Olga Popovici, Const. Nottara, Iancu Niculescu, Romald Bulfinsky, Ion Manolescu, Tony Bulandra, Ion Livescu, Niculescu-Buzău, Manu, A. Critico, A. Athanasescu, Alex. Demetrescu-Dan, M. Olarian, I. Stănescu, Mișu Fotino, Vlad Cuzinski, State Dragomir, Mihai Popovici, Petrone, Radu Demetrescu, Gh. Cîrje, Profir, Mircea Pella, Vernescu Vâlcea, V. Boldescu, Aurel Ghițulescu, Miron Popovici și L. Lefter.

Repertoriul stagiunei 1917 este compus din : *O scrisoare pierdută, Hamlet, Dama cu camelii, Cyrano, Învierea, Banii, Azilul de noapte, Suflet pribeag, Suprema forță, Sulivan, Vulturul, Învierea lui Ștefan cel Mare, Fîntîna Blanduziei, Trandafirii roșii, În întuneric, Pui de cuc, Pe-aicea nu se trece* etc.

În spitale, Marioara Ventura spune versuri, Constantin Tănase cîntă cuplete, toți și toate dau obolul talentului lor celor ce luptă. Cînd Basarabia se realipește Țării, actorii sub conducerea directorului teatrului, Mihail Sadoveanu, trec Prutul și reprezintă *Fîntîna Blanduziei* și *Răzvan și Vidra*, iar o lună mai tîrziu Const. Nottara joacă, tot la Chișinău, *Apus de soare*. Încheindu-se pacea actorii teatrelor bucureștene și cel al Craiovei părăsesc Iașul, iar în a doua parte a lui noiembrie 1918, stagiu-

nea se deschide cu trupa locală, avînd următorul repertoriu : *Viforul, Se face ziuă, O scrisoare pierdută, Banii, Noul idol, Procurorul Halers, Marchizul de Priola, Cometa, Cafeneaua mică, La telefon, O afacere americană, Păpușile, Bibliotecarul* etc. Din tinerele elemente se afirmă prin tumultuozitatea temperamentului său actrița Sorana Țopa, Aurel Ghițescu și Sandu Teleajen.

În ianuarie 1919, în locul scriitorului M. Sadoveanu este numit poetul Mihai Codreanu, care menține și chiar depășește calitatea repertoriului. În februarie 1920 moare societarul State Dragomir, actor de întinsă cultură, legînd în teatrul local de numele său o întreagă serie de creațiuni.

Stagiunea 1920—1921 merge în același tempo înviorat. Între stagiari găsim pe tinerii Gh. Calboreanu și C. Antoniu. Menținînd același ritm, stagiunile se succed cu un repertoriu îndeajuns de eclectic pînă în 1923, cînd directorul Mihai Codreanu demisionează după o bună conducere de 5 ani. Îi urmează fostul primar al Iașului, C.B. Penescu, care menține linia de conducere imprimată de predecesori, dînd la rîndul său cuvenita atenție repertoriului pieselor originale, pînă la ianuarie 1928, cînd încetează din viață, în locul său revenind poetul Mihail Codreanu, dar după cîtva timp — din cauza schimbării de regim — este înlocuit cu profesorul universitar Iorgu Iordan, care face un interesant schimb de spectacole cu tînărul dar avansatul teatru de la Cernăuți, condus de dramaturgul regizor Victor Ion Popa și angajează ca director de scenă pe Aurel Ion Maican, care își făcuse „armele" la teatrele : Popular, Teatrul Național Cernăuți și Chișinău, care aduce noua atmosferă de lucru de la Cernăuți, făcînd similare schimbări tehnice și înnoind repertoriul.

Prin abrogarea *legei Lapedatu,* ce înlocuise legea Haret, teatrele sunt trecute în dependența Ministerului Muncii și Sănătății și organizate pe baze autonome. Actorii revin la vechea stare de dinainte de 1878, angajamentele și salarizarea făcîndu-se pe baza foilor calificative. Profesorul Iordan demisionînd, în locul său este numit romancierul Ionel Teodoreanu.

Stagiunea 1930—1931 se deschide la 18 octombrie cu *Chirița în provincie* și *Kir Zuliaridi,* după care urmează piesele : *Frații Karamazov,* cu Tudor Călin, A. Ghițescu, G. Popovici, C. Vernescu-Vâlcea, Angela Lun-

cescu și J. Moruzan, *Cămila trece prin urechile acului,* cu C. Ramadan, St. Morcovescu-Teleajen, D. Moruzan, J. Didina Castriș, *Omul care și-a schimbat numele, Familia Schimeck, Nyu, Cartoforii, Kiki, Ploaie* de S. Maugham cu A. Ghițescu, Tudor Călin, C. Ramadan, C. Sava, Angela Luncescu, Natalia Profir și Athena Marcopol, piesă a cărei montare și interpretare aduce teatrului ieșan un succes răsunător, *Potasch și Perlmutter* cu C. Ramadan și D. Moruzan, în care ambii protagoniști fac două creații remarcabile, piesa ținînd afișul două stagiuni, *Vautrin, Anonimul, Care din ele* de Anton Bibescu, *Oglinda Diavolului* și *Arsène Lupin,* plus o serie de reluări. În cursul lunii martie, teatrul ieșan face un turneu la Timișoara cu piesele : *Chirița în provincie, Ploaie, Potasch și Perlmutter, Iluzia fericirii, Burghezul gentilom* și *Acel care primește palmele*, turneu care se soldează nu numai cu un succes frumos material, dar mai ales cu o deplină victorie artistică a Teatrului Moldovenesc, ziarele bănățene, atît românești cît și minoritare, publicînd cronici entuziaste în privința montării, punerii în scenă și a calităților dovedite de artiștii interpreți.

Stagiunea 1931—32 reprezintă între altele : *Azilul de noapte, Crimă și pedeapsă, Simunul, Ploaie* de S. Maugham, *Avarul, Macbeth, Noaptea regilor, Paravanul* de Musset, păstrîndu-se grija unei interpretări și realizînd o serie de montări excepționale datorite regizorilor Aurel I. Maican, Ion Sava și pictorului decorator Kiriakow.

Direcțiunea Ionel Teodoreanu se continuă cu deplin succes moral și material, marcînd o reală evoluție a teatrului ieșan. Veșnicile amestecuri politice, care totdeauna au reușit să taie elanurile celor mai entuziaști conducători, intervin cu dăunătoarele schimbări în direcțiune, împiedicînd continuitatea. După numeroase „experiențe“, teatrul ajunge sub conducerea actualului director, dramaturgul actor Sandu Teleajen, a cărui activitate rodnică este în curs. Un serios aport în ritmul modern al teatrului ieșan, repertoriu și joc, reușește să înscrie în ultimii ani dramaturgul G. M. Zamfirescu, în calitate de prim-director de scenă.

În primăvară, deputatul Petre Grădișteanu, ajutat de actorul Costache Dimitriade, întocmește un regulament al teatrelor, care înfăptuiește Societatea Dramatică sub conducerea unui Director General al Teatrelor, secondat de cinci membri care formează Comitetul Teatral.

Director al teatrului, care pe viitor se va numi Teatrul Național, este Ion Ghica, fostul bey de Samos, iar membrii ai Comitetului sunt : Vasile Alecsandri, C. A. Rosetti, George Sion, C. I. Stăncescu, Titu Maiorescu, V. A. Urechia, P. Grădișteanu, Eduard Wachman și Al. Băicoianu.

Primii societari sunt : Matei Millo, Mihai Pascaly, Costache Dimitriade, Ștefan Iulian, Ion Cristescu, Petre Velescu, Eufrosina Popescu, Maria Vasilescu, Maria Flechtenmacher, Anicuța Popescu, Frosa Sarandi, Ana Dănescu, Tudora Pătrașcu, Irina Poenaru și Ana Florescu. Prin înființarea Societății Dramatice se obținea o primă regulă după douăzeci și cinci de ani de haos, asigurîndu-se o situație acceptabilă actorilor, lăsați pînă atunci la cheremul întîmplării, și „chiar o pensie la bătrînețe“, după cum a asigurat la deschiderea repetițiilor beyul de Samos.

Stagiunea se deschide la 9 octombrie 1877, în plin război, cu *Visul Dochiei,* poem dramatic de Frédéric Damé, tradus de Ștefănescu și D. Ollănescu-Ascanio. Piesă ocazională, cu „soldați de toate armele“ ieșind pe scenă, cu tirade de bravură și patriotism, *Visul Dochiei* s-a bucurat de mare succes față de un public cucerit dinainte.

Comitetul aprobase cererea impresarului Franchetti de a i se închiria cîte 15 zile pe lună Teatrul pentru spectacole de operă ; astfel că trupa românească juca propriu-zis mai puțin de jumătate din stagiune, dacă ținem seama că mai aveau loc spectacole de binefaceri, baluri etc.

În afară de *Visul Dochiei,* mai au loc următoarele piese originale fie în premiere, fie reluări : *Răzvan și Vidra* de Bogdan Petriceicu Hasdeu, *La Plevna* de G. Sion, *Oda la Eliza* de V. A. Urechiă, *Paracliserul* de V. Alecsandri, *Puterea conștiinței* de căpitanul Ciupagea, *Jianul* de Ion Anestin și Matei Millo, *Curcanii* de Grigore Ven-

tura, care are un însemnat succes, și numeroase localizări făcute de Mihai Pascaly, Costache Dimitriade, Eugeniu Carada, I. Malla și N. D. Popescu.

Stagiunea 1878 aduce următoarele noi lucrări românești : *Pe malul gîrlei* de Ollănescu-Ascanio, *Trei crai de la răsărit* de B. P. Hasdeu, *Vîrful cu dor* de Carmen Sylva, *Treispezece Septemvrie* de Constantin Stăncescu și *Numărul 9*, comedie în patru acte, de Ion Luca Caragiale, care înscrie o presă proastă în general și o serie de fluierături. *Numărul* 9, redusă mai tîrziu la 2 acte, se va intitula *O noapte furtunoasă*. Jucată la început de an, se bucură de un succes mare, critica neezitînd s-o compare cu *Les Précieuses ridicules* de Molière. *Trei crai* este o satiră la adresa franțuzificării și latinizării limbii curente, reprezentată prin *Musiu Jorj*, franțuzitul, *Numa Consule*, latinistul, cărora *Petrică*, băiat de prăvălie, se adresează astfel în tirada finală :

„Sucind limba românească,
Stricînd graiul strămoșesc
După moda franțuzească
Sau cu modul latinesc,
Ne-am strîns mințile cu fracul
Și simțul ne-am îmbrăcat
Cu haina de unde dracul
Copiii și-a înțărcat !
România cît trăiește,
Graiul nu și-l va lăsa,
Să vorbim, dar, românește !
Orice neam cu limba sa !"

Teatrul Național, pentru a împlini golurile, dă șase baluri mascate.

În 1879, dramaturgia autohtonă aduce : *Despot-Vodă* de Vasile Alecsandri, *Amor și patriotism* de căpitan Ciupagea, *Candidat și deputat* de G. Sion, *Kera Nastasia* de Vasile Alecsandri, *Pribeagul* de Ascanio, *Peste Dunăre* de Grigore Ventura, *Banul Mărăcine* de V. A. Urechia, *Fata bancherului* de același și *Cetatea Neamțului* de V. Alecsandri.

După plecarea lui Pascaly, ce nu se putea împăca cu un regim impus, rolurile de june-prim fură trecute tînărului Grigore Manolescu, care ajunse curînd actorul preferat. Cronicarul teatral Mihai Eminescu scrie că

Despot-Vodă este „drama cea mai bună ce s-a scris în limba noastră".

Stagiunea anului 1880 înscrie ca premiere originale: *După despărțire*, comedie de salon de George Marian, *Sfredelul dracului, Sînziana și Pepelea*, comedii de Vasile Alecsandri, *Peneș Curcanul* de Vasile Leonescu și Duțescu Duțu, *Hatmanul Drăgan* de Frederic Damé și I. Malla, *Porcarul și Măria sa Vodă* de V. A. Urechia și *Curcanii*, piesă eroică de Grigore Ventura. Poetul Al. Macedonski semnează două localizări: *Iadeș* și *Unchiașul Sărăcie*.

Socotit ca neîntrebuințabil, tînărul Ion Petrescu este scos din ansamblul Teatrului, ceea ce bineînțeles nu-l va împiedica să ajungă într-o zi marele Iancu Petrescu.

Noua stagiune a lui 1881, deoarece Ion Ghica este trimis ministru la Londra, aduce și o nouă direcție: Constantin Cornescu. Noile lucrări originale sunt: *Uite popa, nu e popa* de Max Rosetti, opereta *Olteanca* de G. Bengescu-Dabija cu muzica de Eduard Caudella și Otremba. Alexandru Odobescu și Ionescu Gion localizează comedia *Radicalele*.

O dată cu stagiunea 1882, Grigore Cantacuzino este numit director al Teatrului Național, post pe care îl va deține timp de 5 ani. Stagiunea se deschide cu *Nea Frăţilă*, localizare după Erckmann-Chatrian de Al. Odobescu și Ionnescu Gion, după care urmează *Sfredelul dracului* de V. Alecsandri, *Vornicul Bucioc*, piesă istorică de V. A. Urechia, *Moștenire de la răposata* de Max Rosetti, *Un leu și un zlot* (localizare din franțuzește) de același, *Cucoana Nastasia Hodoronc* de G. Bengescu-Dabija și *Soacra mea Fifina*, comedie de I. L. Caragiale. Alternînd cu trupa românească, Teatrul Național adăpostește un ansamblu de operă italiană.

La 28 septembrie se stinge Mihai Pascaly „cel mai conștient artist și cel mai aprig luptător pentru propășirea Instituției și pentru îmbogățirea ei cu un repertoriu numeros, variat și însemnat, alcătuit din piese renumite — singura bază a unui teatru cu meniri înalte".

Un eveniment constituie instalarea luminii electrice la Teatrul Național.

Stagiunea 1883 se deschide cu piesa *Fata de la Cozia* de Iuliu Roșca, după care urmează: *Grandomania* de George Șoimescu, *Prea tîrziu* de Ștefan Velescu, *Șahăr-Mahăr* de Max Rosetti, opera bufă *Hatmanul Baltag* cu

muzica de Caudella și libretul de Iacob Negruzzi (versurile) și I. L. Caragiale (proza). Spre sfîrșitul lui martie are loc premiera piesei *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri, înregistrînd un mare succes, în prezența regelui Carol și a reginei Elisabeta.

Completarea instalației luminării electrice, care va perfecta prezentarea scenică, s-a sfîrșit, dar experimentarea neizbutind, Teatrul rămîne tot la luminarea cu gaz aerian.

În stagiunea 1884, Alecsandri aduce *Ovidiu*, Negruzzi comedia *Beizadea Epaminonda*, Ventura piesa *Copila din flori*, dar marele eveniment este noua comedie a lui Caragiale : *O scrisoare pierdută*, al cărei succes întrece pe toate cele precedente. Spectator, profesorul Suchianu scrie :

„Reprezentația a fost ceva care nu s-a mai văzut în București. Sala arhiplină, de la galerie pînă la parter. Niciodată teatrul nostru n-a mai văzut asemenea succes. S-au refuzat bilete. Erau mulți în picioare. Cei care au asistat la ultimile repetiții umpluse Bucureștii cu faima unei comedii unice pînă acuma. După fiecare act, ovații unanime pentru autor, pe care-l scoteau pe scenă. Regina, care a asistat pînă la sfîrșit, dedea semnalul aplauzelor."

În aceeași stagiune se reprezintă și *D-ale carnavalului*, care, din cauza unei cabale făcute de Dimitrie Racoviță, care iscălea cronica teatrală „Sfinx", la ziarul *România liberă*, e fluierată și nu se mai reprezintă decît de două ori.

Comitetul Teatral, ca răspuns manifestației ostile de la premieră și criticii care fusese foarte aspră, premiază lucrarea.

Stagiunea 1885, Teatrul Național o deschide cu opera *Lucia de Lamermoore* de Donizetti cu ansamblul românesc compus din Const. Caireti, Charlota Leria, Victoria Almăgeanu, Ion Dumitrescu, S. Roșianu, Teodorescu și Băjenaru.

Cronicarul ziarului *L'Indépendance roumaine*, Grigore Ventura, notează :

„Deschiderea Teatrului Național a fost însemnată anul acesta printr-un eveniment care va face epocă în istoria dezvoltării artelor în țara noastră. Pentru întîia

oară s-a auzit o operă cîntată în limba română de către actori români.

Orchestra, magistral condusă de un român, d. Ștefănescu. Acesta a fost de două ori chemat de public, deși îi lipseau două instrumente importante."

Stagiunea Teatrului Național aduce o serie de opere și operete și două premiere originale : *Martial* de V. A. Urechia și *Pygmalion* de colonelul Bengescu-Dabija, lucrare ce se bucură de succes. O deosebită atenție se dă dramei lui Schiller *Ioana d'Arc*, pentru a cărei montare se face sacrificiul de a se aduce decoruri și costume din străinătate. Rolul titular este ținut de Aristizza Romanescu, secondată de Grigore Manolescu (Carol VII), d-ra Fanșeta Vermont, Iancu Petrescu și Constantin Nottara.

În cursul stagiunei vine și cîntă în două opere cu ansamblul românesc primadona Adelina Patti, remarcînd glasurile tenorului Gabrielescu și Ion Dumitrescu, cîntăreți care mai tîrziu vor deveni de reputație mondială.

La teatrul Dacia juca trupa Fani Tardini cu frații Vlădicescu, Anestin și alții, la sala Bossel era o trupă de operetă germană, căreia curînd îi ia locul o alta, tot de operetă, dar franceză.

Tot la teatrul Dacia își vor reprezenta Jak Negruzzi și Max Rosetti revista *Zeflemelele*.

Stagiunea 1886 înscrie o reducere de 50% față de încasările precedente, iar ca nouă producție dramatică originală nu avem decît *Femeia lui Socrate* de G. Sion, restul repertoriului fiind din reluări — pentru prima dată lipsește *Două orfeline* — și noi traduceri din Shakespeare, Hugo, Théodore de Banville, Dumas, Francois Coppée, Victorien Sardou.

Din cauza bătăioasei atmosfere politice care preocupa lumea, nemaidîndu-i răgazul unei petreceri, încasările teatrului rămîn cam aceleași și pe 1887. În locul lui Grigore Cantacuzino este numit Constantin Stăncescu, iar stagiunea nu înscrie cu piese originale decît piesa *Gaspar Gratiani* de Ion Slavici. Stăncescu nu rămîne decît o stagiune.

Între concurenții pentru direcțiune se înscrie și Caragiale care trimite ministrului de resort, Titu Maiorescu, următoarea scrisoare :

„Excelență și Prea Onorate Domnule Maiorescu,

Niciodată umila mea persoană n-a apelat la un favor pentru mine. Este ceva, mai ales pentru acei cari trăiesc în țara favorilor și favoriților! Deci, nu-i mirarea că și eu am fost contaminat de o astfel de boală, și pe care o credem curabilă!

Știți că pe vremuri am fost la Teatrul Național, mai știți că am tradus și scris cîteva piese, care se zice că au plăcut; mulți exagerînd talentul meu de dramaturg, mi-au prezis un viitor frumos! Iertați-mi necredința de a nu mai crede în ghicitori, acum cînd dorința mea este să punem teatrul nostru național pe alte baze, așa cum înțeleg s-o fac, dacă excelența Voastră va binevoi să mă numească într-un post unde, tot după spusa prietenilor, mie mi-ar sta bine.

Nu știu, dacă trebuie să-mi fac iluzii, să-mi curăț hainele și să-mi pregătesc una sută de cărți de vizită, unde adaug noul titlu.

Vedeți Prea Onorate d-le Maiorescu cîtă transformare va săvîrși numirea într-o funcție atît de subțire a statului.

Aștept decretul, dacă partizanii politici se vor îndura să vă lase să apreciați cum trebuie. Pînă atunci mă consolez cu promisiunea și asigurările d-lui Negruzzi, că se va face.

Primiți respectuoasele mele salutări, de la un vechi prieten al «Junimei».

I. L. Caragiale"

În iunie, guvernul numește în postul de director al Teatrului Național pe Caragiale, care știe să-și impună autoritatea, lucru cu atît mai greu cu cît era prieten cu majoritatea actorilor. Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu și Constantin Nottara își dau demisia, iar Ștefan Iulian se arată refractar noii conduceri, deoarece Ion Luca nu-i făcuse pe baza vechii lor prietenii și colaborări — o situație mai avantajată decît a celorlalți societari. Dîrz, harnic, ordonat și prompt în sancționarea celor ce nu se conformă ordinelor sale, Caragiale imprimă un nou ritm de muncă în instituție și înzestrează sărăcăcioasa recuzită a teatrului. Goblenuri, covoare, statuete, tablouri și vreo șase garnituri de mobilă de stil, umplu magazia pînă atunci goală.

Fire capricioasă, nerezistentă la un prea lung efort, Caragiale după șase luni de temeinică muncă pleacă în

concediu, lăsînd teatrul sub conducerea triumviratului Anghel Demetrescu, Nicolae Petrașcu și Max Rosetti, iar la întoarcere, care coincide cu plecarea de la guvern a partidului junimist, care îl numise, își dă demisia. În locul său, noul guvern renumește pe Grigore Cantacuzino pentru a-i da satisfacție, deoarece Caragiale, de cum a venit la conducerea teatrului, a cerut cercetarea gestiunilor Direcției lui Cantacuzino și lui Stăncescu.

Din lista celor 49 de piese ce s-au reprezentat pe timpul directoratului lui Caragiale, în afară de *Vicleniile lui Scapin, Avarul* și *Căsătoria silită* de Molière, de *Regele Lear* (masacrat la jumătate pentru că are „vorbărie zadarnică"), iar din autorii români *Agache Flutur, Kir Zuliaridis* de Alecsandri și cîteva comedii de I. D. Malla sau de V. Alexandrescu, restul sunt vechi reluări, cărora li se adaugă cîteva traduceri de I. Suchianu, Paul Gusty, Ion Anestin, Manolescu și Brăiloiu. Stagiunea s-a deschis cu *Manevrele de toamnă,* care, este drept, a înscris un frumos succes, dar, dat fiind gustul și valoarea conducătorului, lumea se aștepta la un repertoriu de mai multă calitate. Adevărul este că plecarea celor trei — Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu și C. Nottara — descompletînd echipa de dramă, silea direcția să întrebuințeze falanga de comedie. De altfel, Caragiale avea ca principiu că „alegerea repertoriului este o chestiune importantă dintr-un singur punct de vedere — al potrivirii pieselor cu forțele actoricești de care dispune teatrul". *„Teatrul în care actorii joacă bine, — acela este adevărat teatru, iar nu acela în care se joacă piese bune"* (*Epoca,* 13 dec. 1896). Aceeași credință și-o exprimă Ion Luca și în cronica de la *Convorbiri literare* (april 1885): *„În teatru este sau trebuie să fie, mai puțin importantă întrebarea ce se joacă, decît cum se joacă. Că trebuie amîndouă elementele, literatură și interpretație, să fie bune pentru a produce ceva perfect mulțumitor pentru public, nu încape vorbă; dar tot asemenea nu încape vorbă că între două teatre dintre care unul ar juca foarte bine o piesă destul de mediocră, iar altul ar juca foarte rău un cap-de-operă, cel dintîi este UN TEATRU mai bun".*

Revenirea lui Gr. Cantacuzino la direcție, în 1889, va dura nouă ani încheiați.

În prima stagiune, Teatrul Național înscrie ca premiere de piese originale: *Marcela* de Gr. Ventura, *Nă-*

pasta de I. L. Caragiale și *Prietenie* de Alexandrescu-Dorna. Dacă *Năpasta* cade, nereușind să treacă de patru spectacole, în schimb, opereta *Voivodul țiganilor,* bate recordul cu 32 de reprezentații, iar totalul încasărilor stagiunei se ridică față de cea precedentă cu mai mult de sută la sută.

În stagiunea anului 1890, dramaturgia autohtonă nu este reprezentată decît prin *Alecsandri la Mircești* de V. A. Urechia, restul pieselor fiind reluări sau noi traduceri din Foss, Goudillot, Labiche, Coppée și operete dintre care *Liliacul* de Meilhac și Halevy. Încasările sunt în creștere.

Anul următor aduce doar *Doamna Chiajna,* piesă de N. Țînc și Rădulescu-Niger, *Lumea nouă* de Dorna, *Floarea din Firenze* de I. Livescu. În schimb traducerile sunt importante ca alegere : *Nebuniile amoroase* de Régnard, *Phedra* de Racine, *Bolnavul închipuit* de Molière, *Shylock* de Shakespeare, *Moartea civilă* de Giacometti. Rezultatul este reducerea la aproape jumătate a încasărilor față de stagiunea *Liliacului.*

Stagiunea 1892 prezintă : *Renegatul* de Mircea Dimitriade, *Ștefăniță Vodă* de I. Vulcan, *Lăcrămioarele* de Polizu-Micșunești și *Traian și Andrada* de Grigore Ventura și Vasile Leonescu. Din literatura străină sunt reprezentați : Al. Dumas *(O vizită),* Corneille *(Polyeucte),* Molière *(Georges Dandin* și *Bolnavul închipuit),* Sudermann *(Onoarea),* Shakespeare *(Visul unei nopți de vară)* și Legouvé *(Adrienne Lecouvreur).* Petre Liciu localizează din Labiche *Dădaca lui Petrică.*

Anul 1893 aduce *Crai nou,* operetă de Vasile Alecsandri cu muzica de Porumbescu, *Primul bal* de Ascanio, *Hanul Conachi* de popularul Macri, *Saul* de poeții Al. Macedonski și Cincinat Pavelescu, *Lizi* de Polizu-Micșunești și localizări de Paul Gusty, Ștefan Velescu și Malla. Marele succes al stagiunei este turneul Mounet-Sully cu Segond-Weber.

Stagiunea 1894 reprezintă : *În preajma tronului* de Emanuel Antonescu, *Iluziile căsătoriei* și revista *Cenzura* de Chrisenghy, *Soare de toamnă,* de V. A. Urechia, *Amilcar Barca* de colonelul Bengescu-Dabija, *Mort fără lumînare* de Iancu Bacalbașa, *La 30 de ani* de Polizu-Micșunești și o localizare de Vasile Toneanu după Pierre Wolff. Succesul anului este opera comică *Dac-aș fi rege*

cu baritonul Aurel Eliade, Maria d'Asti, tenorul Băjenaru și Catopol. Încasările teatrului iar s-au dublat.

În 1895, literatura dramatică originală este reprezentată prin colonelul Bengescu-Dabija și Polizu-Micșunești, iar aceea apuseană prin : Gondinet, Lemonnier, Coppée, Scribe, Sudermann, Feydeau, Freytag și Jones. Pe la mijlocul stagiunei se reprezintă pentru prima dată Ibsen *(Rosmersholm)*.

Stagiunea anului 1896 aduce pe prea fecundul Bengescu-Dabija cu *Silvina Doamna*, Ion Nenițescu cu piesa *Radu de la Afumați*, Constantin Grigoriu, cel care mai tîrziu va da atîta amploare operetei, cu *Don Vagmistru*, *Soare de toamnă* de V. A. Urechia și Haralamb Lecca cu *Amor și pretienie*. Traduceri din : Molière *(Amfitrion)*, Lemaître *(Iertarea)*, Carmen Sylva, Halevy, Feydeau, Decourcelle și Shakespeare *(Femeia îndărătnică)*.

Din punct de vedere al teatrului românesc, stagiunea 1897 aduce și mai puțin decît cea precedentă (Burlănescu-Alin, Ion Bacalbașa, Nenițescu și Polizu-Micșunești).

În ansamblul de operă, la finele lui ianuar, cîntă Elena Theodorini în *Gioconda*, iar spre sfîrșitul lui februarie vine ansamblul Antoine, Josset și Cocquelin cu piese de Prévost, Donnay și Becque, iar în aprile turneul teatrului imperial din Viena, care n-are succes. Tot în acest timp, cîntă la operă marea Haricleea Darclée.

Noua stagiune aduce director pe Petre Grădișteanu, care vrea să-și arate autoritatea amendînd cu o chenzină și suprimarea *defeux*-urilor, în valoarea de 200 lei, pe Aristizza Romanescu pentru vina de a fi înfruntat regulamentul teatrului, constituindu-și o trupă și făcînd turneu în provincie. Lucrurile ar fi luat proporții, deoarece „Romaneasca" a dus și ducea teatrul în spinare. Creatoarea Getei, Ofeliei, Julietei, Donei Sol, Salammbô, Iuliei, Vandei din *Cînii*, Amaliei din *Hoții* și a atîtor alte eroine, favorita Carmen Sylvei și a publicului, nu era chiar ființa asupra căreia Petre Grădișteanu — care de altfel era un mare iubitor al teatrului — trebuia să-și ilustreze intransigența, iar rezultatul a fost că marea pedeapsă s-a redus la o mică amendă.

Stagiunea lui Grădișteanu nu apare tocmai comodă pentru actori, de vreme ce se reprezintă nouăzeci de piese (media era de 50) — încasările însă cresc cu cincizeci la sută. Important este că această direcțiune inau-

gurează matineurile, dînd posibilitatea și tineretului de a vedea teatru și instituției de a-și mări încasările.

Din traducerile noi trebuiesc reținute: *Căsătoria lui Figaro* de Beaumarchais, *Jeanne-Marie* de Richepin, *Steaua* de același, *Greva fierarilor* de François Coppée, *Fetele de pension* de Dumas, iar din premierele originale: *Concina* de V. Alecsandri, *O lecție* de Radu Rosetti, *Pățania lui Dumitrache* de Max Rosetti, *Achmintis* de L. Dauș, *Gărgăunii dragostei* de Ion Vulcan, *Minciuni convenționale* de V. Leonescu, *Assan* de Iancu Bacalbașa și Mircea Dimitriade, *Casta Diva* de Haralamb Lecca și *100 de ani*, „revistă istorică națională“ de I. L. Caragiale.

Faima lui Caragiale făcu publicul să cumpere pînă la ultimul loc primele trei spectacole, dar *100 de ani* căzu. Critica reproșa autorului că „a lăsat în umbră sau nici n-a pomenit despre marile evenimente naționale, cum au fost Revoluția de la 1848 și toată domnia lui Cuza-Vodă, dar că i-a cam plăcut a aduce lungi laude domniei lui Carol rege“. După o serie de aprecieri prea puțin măgulitoare, critica conchide că Ion Luca „are un moment de eclipsă“, nedîndu-și seama că vina primă era a lui Grădișteanu, care a comandat un poem epic autorului *Scrisorii pierdute*. „De altfel piesa a mai avut un cusur, acela că a fost slab jucată“, scrie un cronicar al timpului, care numai de menajare față de Caragiale nu poate fi acuzat.

Stagiunea 1899—1900 are director pe Scarlat Ghica și se deschide cu piesa *Domnița Ruxandra* de Hasdeu, continuînd cu *Tudorache Sucitul* de Vasile Toneanu și Marinescu și *Jucătorii de cărți* de Haralamb Lecca, autorul la modă al vremii. Avizul criticii — și nu al criticii de a doua mînă — este că *Jucătorii de cărți* este sub *Casta Diva*, dar că nu se cunoaște „în literatura noastră de astăzi un scriitor mai interesant ca d. Lecca. Cînd nu te atrage, te revoltă. Cînd nu e sincer, te izbește cu afectarea teatrală, Dar te plictisește prea rar ca să nu-l citești.“

În acest an la Teatrul Național — septembrie — joacă Eleonora Duse *Dama cu camelii*, dar criza financiară face lumea să ezite la prețurile destul de mari și marea Duse joacă într-o sală goală. Trei români celebri

în străinătate ne vizitează : Elena Theodorini, Agatha Bârsescu și tenorul Dumitrescu.

Alegerea pieselor străine urmează un criteriu cu totul fantezist, reprezentînd de-a valma pe Giacosa, Bisson, Sardou, Grillparzer, Delavigne, Hugo, Donnay, Lessing și Georges Ohnet.

VEAC NOU

TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI

Veacul era nou, dar oamenii erau tot cei vechi, cu repertorii în care se amestecau de-a valma Shakespeare și *Două orfeline*, Banville și *Manevrele de toamnă*, Henry Becque și *Fata aerului.* Veacul nou va începe propriu-zis după direcția Scarlat Ghica și Ștefan Sihleanu. În ciuda cronologiei, începutul secolului nou este în 1905, cînd vine Alexandru Davila.

Pînă atunci, stagiunea 1900—1901 aduce opt premiere românești : *Domnița Olena* de Țibică Cosmovici, *În noaptea nunții* de Mircea Dimitriade, *În provincie* de Vasile Toneanu și A. Marinescu, *Crai de ghindă* de Vasile Leonescu, *Păcate* de Radu D. Rossetti, *Ultima lovitură* de Ștefan Mihăilescu, *Între studenți* de C. C. Braiescu și C. Xeni și *Suprema* forță de Haralamb Lecca, autor ce devine, deși îl precedează, un soi de Bernstein autohton, mai puțin abil psiholog.

Din repertoriul străin se reprezintă pentru întîia dată : *Dispărut* de Bisson, *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare, *Fiul pădurilor* de Halm, *Ginerele domnului prefect* de Blumenthal, localizare de Paul Gusty, *Sărutarea* de Banville, *Căsătoria din dragoste* de Baumberg, *Parisiana* de Becque, *Toma necredinciosul* de Lauffs. O mare biruință reînscrie Agatha Bârsescu în *Sapho* de Grillparzer, iar în februarie debutează în Zanetto din *Trecătorul* de Coppée, Marioara Ventura.

Stagiunea 1901—1902 se deschide cu *Iuliu Cezar* de Shakespeare după care urmează piese de Richepin, Roberto Bracco, Dumas-fiul, Sardou (*Fedora* cu Agatha Bârsescu), Claretie, Molière etc., iar din români V. Leo-

nescu și Duțescu-Duțu (piesa *Zavistia),* C. Mărculescu și în fine prima mare piesă în versuri : *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila, cu C. Nottara în rolul titular.

Lucrată cu meșteșug învățat din Hugo, de care este influențat și în suflul retoric al versului, *Vlaicu-Vodă,* venind după *Despt-Vodă,* piesă care stîrnise entuziasmul contemporanilor (nesupărați nici de falsitatea intrigei, nici versuri ca : „Sunt adulteră Lasky !", „Căci cît e de culpabil, ah ! tot, tot îl iubesc !" sau „Decît în cartea țării să las o neagră pată, / Mai bine cu-al meu sînge s-o văd azi inundată"), era natural să fie așezată în fruntea genului, atît prin cursivitatea și elanul versului, prin limba mult mai pură, trasarea clasică a personagiilor și construcția-i solid închegată, cît mai ales prin puternicul spirit naționalist ce o însuflețește și să rămînă pentru multă vreme un model al genului.

Ciinii, noua piesă a lui Haralamb Lecca, într-o distribuție în care intrau : Nottara, Aristizza Romanescu, Constanța Demetriade, Lucia Sturdza, Maria Giurgea, Iancu Niculescu, Aristide Demetriad, Ion Brezeanu, P. Liciu, V. Toneanu, I. Livescu, P. Sturdza, N. Soreanu, Carussy și Ciucurete, este viu discutată de public și presă. Pe vară, Niculescu-Buzău, unit apoi cu Nicu Poenaru, joacă la grădina Triumful (actuala Cartea Românească și fosta berărie Carpați) vodeviluri și farse. Curînd trupa se transformă în ansamblu de operetă și, cu Ion Anestin și primadona Margareta Dan, se reprezintă *Mascota,* care în toamnă își continuă seria la Teatrul Lyric.

La Eforie, Constantin Grigoriu cîntă *Vînzătorul de păsări.*

Stagiunea 1902—1903 se deschide la Teatrul Național cu *Vlaicu-Vodă,* iar ca lucrări originale două piese : *Îndrăgostiții* de C. C. Braiescu și *Minorii* de Bacaloglu. Traducerile noi sunt din : Goncourt și Ajalbert, Sudermann, Lavedan, Maeterlinck, Hennequin, Brieux, Capus, dar și Féval și cele două perpetue orfeline.

Nemulțumită de atmosfera de intrigă a teatrului, Aristizza Romanescu, actrița care a pecetluit cu numele ei o epocă, „epoca Romaneascăi" creatoarea Ofeliei din *Hamlet,* Juliettei din *Romeo și Julietta,* Almei din *Onoarea,* Clarei din *Mîndrie și amor,* Adrianei din *Adrienne Lecouvreur,* Spiridon din *Noaptea furtunoasă,* Gettei din *Fîntîna Blanduziei,* Iuliei din *Ovidiu,* femeia a cărei

dicțiune și glas n-au fost egalate, pleacă din teatru, iar reprezentația de retragere se dă în fața unei săli departe de a fi plină, dar în prezența Reginei-poete Elisabeta. Marele succes al stagiunii Teatrului Național este opereta, în frunte cu Marietta Ionașcu, Brezeanu, Soreanu și Ciucurete.

Stagiunea 1903—1904 înscrie ca lucrări originale: *Cancer la inimă* de Haralamb Lecca, *De la oaste* și *Amorul cobzarului* de Iancu Bacalbașa, *Patru săbii* și *Eglé* de Ludovic Dauș, *Aur* și *Mîntuirea* de Constanța Hodoș, *Liceul Țepeluș-Vodă* un act de Ionnescu-Gion și *Doamna Popescu* localizare după Courteline de George Ranetti.

Tot în acest an, Constantin Grigoriu, renunțînd la apreciata-i, deși scurta-i carieră de tenor și profesor de cînt la Academia de muzică și artă dramatică, formează un ansamblu de operă și mai ales de operetă și operă-comică. Este primul ansamblu românesc de durată și reală strălucire a genului.

Pînă la această dată, se făcuseră diferite încercări de marele muzician Gh. Ștefănescu, dar nu se putuse recolta alt succes decît cel moral. Constantin Grigoriu este primul director care organizează trupa pe baze solide și, de unde pînă la el cîntăreții nu erau angajați decît pe perioade de 3—4 luni, Grigoriu înființează angajamentele anuale, măsură revoluționară pe acea vreme, măsură de a cărei utilitate se va convinge și Teatrul Național, care curînd o adoptă. Ministrul Haret apreciază efortul lui Grigoriu, dîndu-i o subvenție redusă, dar care este totuși o încurajare.

Stagiunea 1904—1905 joacă: *Uitarea de sine* de C. Ursache, *Doamna Oltea, Dumbrava Roșie* de Vasile Alecsandri, *Șarpele casei* de V. Leonescu și *Manasse* de Ronetti Roman, dramă care reliefează puternic ciocnirile între generații și conflictul de rasă, rămînînd prin solida ei construcție și precisă conturare a celor doi eroi, Manasse și Zelig Șor, una din cele mai bune piese, însă în nici un caz românească, de vreme ce este scrisă într-o limbă înfiorătoare.

În mijlocul lui iunie se stinge Frosa Sarandi. Elevă a lui Millo și Pascaly, una din cele mai de seamă actrițe ale teatrului românesc, Frosa Sarandi era în teatru un model de disciplină, de muncă mereu înnoită, puse în slujba unui talent personal și atît de variat în posibilitățile lui, că putea interpreta de la rolurile de soacră

comică pînă la cele care cereau grație și cochetărie (de la pachita din *Don Juan de Marana* și văduva Frochard din *Două orfeline* sau Arghira Busuioc din *Pe malul gîrlei,* pînă la eroina din *Trei crai de la răsărit* de Hasdeu.

În mai are loc în parcul palatului Cotroceni o serată în beneficiul societății „Materna“ organizată sub auspiciile principesei Maria.

S-a reprezentat *La paix chez soi* de Courteline și pantomima *Visul Domniței,* montată cu pricepere de Alexandru Davila. În *Visul Domniței,* rolul prim a fost susținut de principesa moștenitoare Maria, iar în doi paji au apărut fiul său, Principele Carol, și Principesa Elisabeta. În celelalte roluri au dat concursul lor : d-na Aristia C. Disescu (în Muma Pădurii), d-ra Jouell (Făt-Frumos) și d-nele și d-rele : Tătăranu, Odobescu, Adiuchievici, Durma, Barozzi, Poenaru, Zosima, Ghica, Nicoleanu, Catargi, Iliescu, Moroianu, Căpitonovici etc. Într-un rol de cioban a jucat Alex. Davila, într-un bufon d. Aurel Orăscu, Ion Al. Lahovary etc.

Tot în această stagiune joacă la Teatrul Lyric Sarah Bernhardt, deschizînd turneul cu *Dama cu camelii.*

Un contemporan notează : *„Tot Bucureștiul elegant este în picioare. Doamnele de elită fac cele din urmă jertfe ca să apară cît mai elegante și cît mai bogate în bijuteriile lor sau ale... altora. Este o adevărată frenezie. Franțuzomania patologică a unei părți feminine din România, împinge pe aceste femei la cheltuieli ruinătoare și ridicule.“*

DIRECȚIUNEA DAVILA

Venirea lui Alexandru Davila la cîrma Teatrului Național fu salutată cu căldură de către actori, cît și de presă. Faima literară a autorului lui *Vlaicu Vodă,* priceperea-i și puterea de muncă, ce dovedise în încercările-i anterioare, fiind chezășia unei ere noi.

Părtaș fervent al credinței în comandamentul unic, autoritar pînă la violență și convins adept al curentului verist, ilustrat de Antoine la Paris, Davila avu de la început de luptat cu actorii prea formați pentru a fi sus-

ceptibili trecerii imediate de la un ritm de joc la altul și prea independenți ca să suporte un frîu puțin cam prea strîns.

Un interviu al societarului Nottara, în care se plîngea că Davila „îl jignește în atribuțiile lui de director de scenă și în demnitatea de om și artist", împiedicîndu-i realizările, și declararea grevei generale a actorilor, care acuză pe Davila de „necumpănită și vitregă administrație" ce „a sleit cu desăvîrșire toate fondurile încasate, prin cheltuieli inutile și prin risipă voluntară a acestor fonduri, așa că Teatrul se află azi pe povîrnișul unui faliment cu toate că veniturile din rețetele serale au întrecut cu mult prevederile bugetare", fac pe Davila să întrunească Comitetul și să desărcineze pe societarul Nottara de funcțiunea de director de scenă, măsură la care pedepsitul răspunde cu demisia din Teatrul Național.

Un memoriu este înaintat Ministerului de Instrucție, în care actorii teatrului formulează următoarele plîngeri : 1. că sunt rău tratați de către director ; 2. directorul calcă legea, neconsultînd comisia financiară și consultativă la facerea cheltuielilor și a repertoriului ; 3. societarii cer readucerea în teatru a camaradului lor C. Nottara.

Davila, deși făcuse cheltuielile de care era învinuit în folosul teatrului, aducînd serioase și necesare îmbunătățiri, deși fusese îndeajuns de domol — față cu firea lui impulsivă și autoritară — în adresa prin care pedepsea atacul prin presă al societarului Nottara, cedează totuși, declarînd că „are toată stima pentru artiști, că purtarea sa față de dînșii e datorită temperamentului său prea viu" și făgăduiește că pe viitor va consulta Comisia financiară și că respinge demisia societarului Nottara, care nu poate fi înlocuit la Teatrul Național. Scandalul izbucnește în august, iar în aprilie Nottara se reîntoarce și pentru un timp totul pare a intra în normal, dar, curînd, demisionează din nou deoarece „nu poate în nici un chip lucra cu directorul Al. Davila". Petre Liciu, luînd printr-o scrisoare apărarea lui Nottara, este exclus din teatru. Popularitatea celor doi artiști creează un solid curent de nemulțumire și se fac în jurul acestei măsuri chiar și intervenții parlamentare.

Motivul real al supărării lui C. Nottara se pare a fi fost distribuirea lui în *Căldarea* într-un rol mic, con-

form principiului lui Davila de a constitui ansambluri cît mai perfecte.

În asemenea atmosferă, Davila duce prima sa stagiune, 1905—1906, cu *Căldarea* de Plaut, după care urmează: *Avarul* de Molière (reluare), *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare (premieră), *Instinctul* de Kistemaekers (premieră), *La 30 de ani* (reluare), *Stingerea* de Beyerlein (premieră), *Doctorul fără voie, O vizită, O scrisoare pierdută, Bolnavul închipuit, Căsătorie silită* (reluări), *Jos automobilul*, localizare de Paul Gusty (premieră), *Vicleniile lui Scapin* (reluare), *Oșteanul lăudăros* de Plaut (premieră), *O noapte furtunoasă, Năpasta, Răzvan și Vidra* (reluări), *Nepoțelul* de Pierre Wolff (premieră), *O căsnicie, Mannasse, Despot-Vodă, Lipitorile satelor* și *Hamlet* (reluări).

Piesa de atmosferă militară prusacă *Stingerea* lansează numele Marioarei Voiculescu și al tînărului său coleg, Tony Bulandra.

Stagiunea 1906—1907 se deschide cu *Despot-Vodă*, iar ca noi piese originale se joacă: *Flori de piatră* de Polizu-Micșunești, *Gemenii* de Theodor Cerkez și *Mama* de I. Miclescu. Din repertoriul străin se reprezintă: *Cărăbușii* de Brieux, *Tinerețe* de Halbe, *Arlesiana* de Daudet, *Carmosine* de Musset, *Miquette* de R. de Flers și Caillavet, *Două lumi* de Hauptmann.

La 13 martie izbucnește un scandal cu importante consecințe. Societatea „Obolul“ organizase pentru această seară o reprezentație în scop de binefacere la Teatrul Național, cu concursul unei excelente trupe de diletanți recrutați din buna societate bucureșteană. Spectacolul se compunea din *Pe malul gîrlei* de Ascanio și trei comedii franțuzești, ce urmau a se juca în franțuzește. Cu un an înainte, cînd altă societate tot de binefacere voise să joace tot în franțuzește comedia *Madame Flirt*, „Asociația generală a studenților universitari“ protestase, cerînd să se joace în limba țării, iar cum doleanța nu-i fusese satisfăcută, făcuse o manifestație ostilă, fără urmări prea grave, dar nelipsită de huiduieli și spargerea geamurilor de la cupeurile ce veneau la teatru. În asemenea condițiuni, anunțarea spectacolului societății „Obolul“ putea fi interpretată ca o sfidare, deși alături de cele trei comedii franțuzești ansamblul diletanților juca și una în românește.

La ora 6 d.a. înainte de reprezentație, tînărul profesor Iorga relevă într-o conferință ținută într-o sală din str. Câmpineanu „faptul că clasele societății românești nu dau dovezi de solidaritate, probă reprezentația franceză de la Teatrul Național". Tînărul profesor, care știa că gîndul organizatorilor nu era o provocare voită a sentimentelor pe care această protipendadă le ignora prea mult pentru a le disprețui, ci obișnuita înstrăinare snobă, nu voia să obțină decît „o demonstrație cu cîntece naționale" în fața teatrului. Înflăcărați și de verbul oratorului, dar mai ales surescitați de atmosferă, studenții ies de la întrunire hotărîți să împiedice reprezentația și se duc la teatru vroind să pătrundă înăuntru. Alexandru Davila cere studenților să se retragă, invitație care e primită cu huiduieli și reproșuri pentru plecarea lui Nottara și Liciu. Cum cîțiva studenți vor să-l dea la o parte, Davila ridică bastonul și lovește, ceea ce declanșează furia manifestanților.

Trăsurile ce vin la teatru sunt oprite, cei ce vor să se opună sunt apostrofați și cum scandalul crește, intervine poliția și o companie de jandarmi, la care se unesc curînd jandarmii călări, roșiorii și vînătorii. Pietre scoase din caldarîm zboară în rîndurile trupei, paturi de armă izbesc coaste tinere și răniți cad de amîndouă părțile. Scandalul se prelungește trei zile, dar cauza fu cîștigată de studenți, nici o societate românească nemaiîndrăznind a da alte reprezentații în limbă străină.

Din Cîmpina singurătății sale, Hasdeu trimite profesorilor A.C. Cuza, N. Iorga și celorlalți, telegrama următoare:

„Iubiți colegi, fapta studenților a fost un frumos și adevărat avînt francez. Francezii ar fi făcut întocmai. Felicit, însă, nu pe studenți, care și-au îndeplinit o sacră datorie, dar felicit pe floarea profesorimei curat românească, din care fac și nu voi înceta de a face parte."

Numeroși literați și intelectuali trimit adeziunile lor, iar în același timp se face o manifestație de simpatie la Legațiunea Franceză pentru a sublinia că protestul de la Teatrul Național era adresat numai celor care în mod voit ignorau sentimentele românești.

În aprilie Nottara reintră la teatru jucînd *Hamlet* — de asemenea reintră și Petre Liciu — dar fricțiunile între el și Direcție continuînd, își dă iar demisia, înaintînd

în același timp un memoriu ministerului. În decembrie, pleacă însoțit de Liciu și Petre Sturdza și joacă la Lyric, unde sunt aclamați de public, iar după spectacol conduși în urale pînă acasă. În aceste manifestațiuni intra fără îndoială o bună parte de entuziasm pentru arta celor trei actori, dar mai ales intra ceva din ranchiuna contra lui Davila. Nottara, deși spusese că pleacă deoarece nu i se dădea să joace *Richard al II-lea,* acum cînd avea teatru și el însuși e director, în loc să creeze roluri noi, recurge tot la *Curierul de Lyon,* iar Petre Liciu la *Banii,* ca să sfîrșească prin a anunța *Hoții de codru și hoții de oraș.* Lumea își răci repede entuziasmul nesusținut de eforturile celor trei „Oropsiți ai Teatrului Național", iar prof. Mihail Dragomirescu prin *Epoca* îi invită la o reîntoarcere, de vreme ce singuri la Lyric n-au putut realiza nimic nou și la înălțimea talentului lor.

Reluîndu-se *Vlaicu-Vodă* și Nottara, creatorul lui, nemafiind în teatru, este distribuit Aristide Demetriade, care înscrie una din cele mai mari biruințe ale carierei sale, știind să îmbine armonic manierismul jocului și debitul său liric, cu urzeala rolului.

Stagiunea 1907—1908 se deschide, conform dorinței lui Davila de a se stabili acest obicei, cu o piesă originală *(Răzvan și Vidra).* Din literatura dramatică autohtonă se reprezintă pentru întîia dată : *Crimă și virtute* de G. Bengescu-Dabija, *Știri senzaționale* de I. Bacalbașa și *Sanda* de Alexandru Florescu, care repurtează un destul de important succes. Onestă și didactică, *Sanda* va trece multă vreme drept una din lucrările *tari,* pentru ciocnirea dintre o mamă prea ușuratecă și fiica crescută în austera atmosferă a călugărițelor catolice și pentru oarecare trăsături de satirizare a mediului monden. La succes, o largă contribuție aduc interpreții : Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza, Nottara, Soreanu și Tony Bulandra.

Din repertoriul străin se reprezintă : *Sherlock Holmes* de Bonn, *Dragoste cu toane* de Goethe, *Jozeta* de Gavault, *Enigma* de Paul Hervieu, *Prilejul* de Roche, *Surioara* de Tristan Bernard, *Raffles* de Presberg, *Hoțul* și *Vijelia* de H. Bernstein.

Davila are iarăși un an prost. Angajînd o trupă franceză de operă și pierzînd ce bruma de capital avusese, n-are cu ce plăti cheltuielile, iar personalul de gagiști, coriști și muzicanți, fac o penibilă manifestație în fața

teatrului, fiind nevoie de intervenția poliției pentru a-i potoli.

Deși guvernul se schimbase și în locul conservatorilor veniseră liberalii, Davila rămăsese în postul său, fiind susținut de principii moștenitori, care spuneau că Davila este un om inteligent, energic, autor dramatic de valoare și că faptul de a fi fost numit de un alt guvern nu are importanță de vreme ce „Politica la teatru n-are ce căuta". Peste puțină vreme, deputatul independent N. Iorga, pare-se nu fără o înțelegere cu ministrul Instrucțiunii, Haret, face o interpelare, acuzînd pe Davila de „neregulată întrebuințare a fondului teatrului, distribuire la actorii favoriți a unor sume de bani — dați de Crăciun — nedarea socotelilor asupra serbărilor organizate în arenele de la Parcul Carol etc." Deputatul de Iași Gh. Mîrzescu se asociază la interpelare și o bună majoritate aprobă atacul, al cărui final este înlocuirea lui Davila cu profesorul Pompiliu Eliade, înlocuire care păstrează un caracter birocratic prin refuzul ministerului de a aproba noul buget întocmit de Davila, care în urma excedentelor urcase lefurile actorilor, adică acelora care împreună cu el contribuiseră la bunul mers material al instituției, de fusese nevoie să cumpere teatrul casă de bani.

STAGIUNILE POMPILIU ELIADE ȘI COMPANIA DAVILA

Contrar lui Davila, care pusese accentul pe *spectacol*, Pompiliu Eliade ridică pe prim-plan importanța *textului*, constituind un eclectic repertoriu străin și dînd o osebită încurajare literaturei dramatice românești. Atitudinea aceasta nu se datora simplei dorinți de afirmare pe un teren în care predecesorul său nu strălucise, ci izvora din credința rolului de școală — de catedră — pe care trebuie să-l aibă Teatrul Național, rol pe care profesorul Pompiliu Eliade îl formulează în raportul său către minister, în următoarea frază — atitudine : *„Nu ne trebuie excedent la cassă — ne trebuie excedent în suflete !"*

Prima stagiune se deschide cu *Ultimul vlăstar* dramă, 3 acte, de N. Pandelea și continuă cu următoarele premiere originale : *Mărul,* dramă de Zaharia Bârsan,

Jertfa, dramă, 1 act, de Ion Miclescu și *Apus de soare* de Barbu Delavrancea. Dacă cele trei drame păcătuiesc prin neîndemînarea conducerii acțiunii *(Ultimul vlăstar* și *Mărul)*, tot patriotard și arbitrare — pînă la naiv — motivări psihologice *(Jertfa)*, cea de-a patra lucrare, fără a fi o piesă, așa cum a voit autorul, este un frumos spectacol prin pitorescul de frescă al întregului și o frumoasă evocare lirică a figurii lui Ștefan cel Mare.

Din repertoriul străin se reprezintă : *Heidelbergul de altădată* de Förster în traducerea poetului Ovid Densusianu, *Notarul Guérin* de Augier și *Rivala* de Kistemaeckers în traducerea nuvelistului I. Al. Brătescu-Voinești, *Liniștea casei* și *Boubouroche* de Courteline, traduse de prozatorul I. A. Bassarabescu, *Amorul veghează,* de de Flers și Caillavet, în versiunea poetului Dimitrie Anghel.

C. Nottara și Petre Liciu s-au reîntors în teatru, iar directorul reușește să readucă și pe Aristizza Romanescu, care reintră pe scenă cu *Suprema forță*. În *Rivala* debutează Tina Barbu, actriță al cărei talent este remarcabil.

La Lyric, actorul C. Mărculescu înjghebează pentru scurt timp un Teatru Popular, jucînd piese care ilustrează cu prisosință firma, pînă la întoarcerea companiei Grigoriu, care întreprinsese un lung turneu, important mai ales prin cele trei săptămîni de triumfal succes în capitala Basarabiei. Paralel cu acest turneu de propagandă, artista Aghata Bârsescu își constituie o trupă pentru a da reprezentații în Ardeal, dar din pricina autorităților ungurești, care nu văd cu ochi buni o manifestație românească, trupa este oprită la graniță. Socoteala maghiară a fost greșită, deoarece artista apare pe scena teatrului din Brașov și singură neputînd juca, citește piesa anunțată *(Medeea)* în mijlocul unui indescriptibil entuziasm. După alte două seri de triumf — cu cetirea pieselor *Fedra* și *Sapho,* marea actriță întreprinde un turneu de-a lungul și latul Ardealului cu aceste cetiri, recoltînd pretutindeni un mare și meritat succes. Este un caz unic în analele teatrului.

Stagiunea 1909—1910 reprezintă : *Noaptea învierii* piesă, 3 acte, de A. de Herz, *Pămînt,* 3 acte, de M. Polizu-Micșunești, *Sirena* de Zaharia Bârsan, *Romeo și Julieta, la Mizil* de G. Ranetti, *Domnul Luca* de C. Rădulescu-Motru și *Viforul* de Delavrancea. Din repertoriul străin se joacă : *Brîndușa* de Brieux și *Portofoliul* de Octave Mirbeau, traduse de Emil Gârleanu, *Lais* de Augier, tra-

dusă de Mihai Eminescu, *Corbii* de Becque, tradusă de Mihail Sadoveanu, *Revizorul* de Gogol în traducerea lui N. Dunăreanu, *Prostul* de Ludwig Fulda, tradusă de Sofia Nădejde și *Electra* de Sophocle, în versiunea G. Murnu.

Dacă piesa lui A. de Herz nu anunță defel pe abilul și vioiul dramaturg de mai tîrziu al excelentei comedii de salon *Păianjenul*, drama *Pămînt* este o sinceră și meritată cădere, iar *Sirena* o foarte convențională „dramoletă", nici *Domnul Luca* nu este decît un debut cronologic al scurtei cariere teatrale a valorosului — în alt domeniu — profesor C. Rădulescu-Motru.

Toată bunăvoința — ce mergea pînă la entuziasm și nu totdeauna motivat — a lui Pompiliu Eliade, nu găsise pentru această stagiune decît *Viforul* lui Delavrancea, iar cele aproape treizeci de spectacole nu puteau fi decît o meritată consolare pentru zelul cu care directorul Teatrului Național căuta să — cum se spune prost azi — promoveze literatura dramatică originală.

Cel de al doilea panou al cunoscutului triptic este redarea prin pitorești mijloace a sanguinarului Ștefăniță-Vodă, erou patologic a cărui analiză dramaturgul nu a pătruns-o pînă în adînc.

Mult mai vie ca acțiune decît *Apus de soare* — fără a sări însă de la demarcația *spectacol* la aceea de *teatru* propriu-zis —, *Viforul*, fără a avea o superioritate reală fie ca factură, fie ca realizare a personagiilor, este cotată și azi drept cea mai realizată din trilogie. Drama paranoicului voievod este scrisă în aceeași limbă plăcut arhaizată, conturînd personagii de aceeași concepție romantică, cu același retorism și dominată de aceeași lipsă de nerv dramatic propriu-zis ce le însuflețește pe toate trei.

Ștefăniță este interpretat de Petre Liciu, care, gradîndu-l cu știința frumoasei sale inteligențe scenice, reușește să facă un interesant rol, dar, cu eforturi mai puține și în roluri secunde (Cărăbăț și Luca Arbore), Iancu Petrescu și Const. Nottara plantează două din cele mai frumoase figuri create de acești doi mari artiști.

Marele eveniment al anului este însă Teatrul Modern al lui Alexandru Davila, care, desprinzînd de la Teatrul Național un mănunchi de actori pe care îi formase, deschide una din stagiunile care să rămînă în istoria teatrului românesc. Trupa compusă din d-nele : Lucia Sturdza, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea, Ana Luca, Ale-

xandrina Alexandrescu, Olga Culitza, Jeni Metaxa-Doro, Elvas, Elena Georgescu, Aurelia Theodorian și d-nii Tony Bulandra, Niculescu-Buzău, Ion Manolescu, Ion Morțun, Romald Bulfinsky, G. Storin, Al. Economu, Const. Stăncescu, N. Kanner, Grigore Brezeanu și V. Romano, iar ca regizori Al. Davila și Vasile Enescu, deschide stagiunea în prima chenzină a lui septembrie 1909 cu un act ocazional scris de Caragiale și piesa *Stane de piatră* de Sudermann, în care tînărul actor Ion Manolescu înscrie prima mare biruință a carierei sale.

Trupa Grigoriu trece la Teatrul Modern (fost Edison) iar trupa Davila joacă în permanență la Lyric, afară de serile date turneelor străine.

După *Stane de piatră*, compania Davila dă *Măgarul lui Buridan*, care prilejuiește un mare succes actriței Maria Giurgea, secondată de Davila, Tony Bulandra, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza și G. Storin. A treia premieră este *Refugiul* de Dario Nicodemi, în care d-nele Voiculescu și Sturdza, alături de d-nii Bulfinsky, Storin și Manolescu au roluri prime. A patra premieră, *Doi cocoși* de Tristan Bernard, deși interpretată de doi excelenți comici, d-nii Niculescu-Buzău și Ion Morțun, cade din cauze cu totul independente de teatru, în schimb *Puhoiul* de Max Halbe, cu d-na Marioara Voiculescu, Davila, Tony Bulandra, Bulfinsky și I. Manolescu înscrie un reparator succes.

Cum o trupă de operetă vieneză vine în turneu, Compania Davila dă o raită prin principalele orașe ale țării, primită pretutindeni cu toată căldura, iar la întoarcere joacă *Lulu* de Bertolazzi, cu Maria Giurgea și Al. Davila în principalele roluri, apoi *Mugurul* de Feydeau. Publicul vădește o vie preferință pentru noua companie și Teatrul Național se resimte, deși încasările nu descresc față de stagiunea trecută.

După turneul lui de Sanctis, compania Davila vrea să reprezinte piesa *Seara cea de pomină* de Kampf, iar Ministerul de Interne opunîndu-se, reprezintă *Manasse* cu Romald Bulfinsky în rolul titular, apoi trece pe afiș *Israel* dramă de Bernstein, care desfundă băncuțele zarafilor și ciorăpăriile din Lipscani pînă la ceainăriile căii Văcărești, clientelă pe care nu *Electra* lui Sofocle era s-o mîne către Teatrul Național. Urmează apoi premierele pieselor *Duelul* de Lavedan cu d-na Lucia Sturdza, Tony Bulandra și G. Storin și *Cîntecul lebedei* de Duval și

Roux, în care Davila are o mare creație actoricească, eroul potrivindu-i-se din toate punctele de vedere, cu care se închide stagiunea de iarnă, trecînd la grădina Ambasador, unde în rarele seri neploioase reprezintă comediile : *Domnul zero, Vezi de Amelia, Primă de încurajare*, localizare de V. Enescu, *Primul proces* și *Norocul lui Bibiță e colosal*, localizare de V. Enescu.

La Blanduzia, asociația Toneanu-Brezeanu dă o serie de comedii, iar la Oteteleșanu este trupa lui Const. Grigoriu.

În acest timp, Pompiliu Eliade face un proiect de nouă lege a teatrelor, în care directorul are puteri cu totul discreționare, subliniind astfel, fără vrere, dreptatea mînii de fier cu care lucrase Davila.

Stagiunea 1910—1911 Davila o deschide la 17 septembrie la Teatrul Modern, pe care de cu vară îl reînnoise, cu *Între culise* de Rothschild, iar opt zile mai tîrziu Teatrul Național își începe activitatea cu *Apus de soare*, după care reia marele succes al trecutei stagiuni *Prostul* — creat de N. Soreanu — pînă la premiera piesei *Modelul* de Henry Bataille, în care artista Tina Barbu repurtează un nou mare succes. În decursul acestei stagiuni Teatrul Național reprezintă din repertoriul străin, clasic și modern, următoarele piese : *Punctul negru* de Kadelburg, *Judecătorul din Zalameea* de Calderon de la Barca în traducerea poetului Ovid Densusianu, *Fracul verde* de Augier și Musset în traducerea lui Petre Locusteanu, *Regele Lear* de Shakespeare în versiunea d-nei Margareta Miller-Verghy, *Zile de sărbătoare* de Bertolazzi și *Cererea în căsătorie* de Cehov, traduse de N. Dunăreanu, *Nepoftitul* de Tristan Bernard, tradusă de I. Al. Brătescu-Voinești, *Păsări călătoare* de Donnay și Descaves traducere de Emil Gârleanu, *Taifun* de Lengyel, tradusă de Paul Gusty și *Învingătorii* de Emile Fabre, traducere de Al. Teodoru.

Bogatului număr de traduceri, Pompiliu Eliade adaugă nu mai puțin de opt premiere românești ceea ce este important pentru efortul lui de a afirma dramaturgia autohtonă, chiar de nu merita această încurajare totdeauna.

Dacă farsele *Nevasta lui Cerceluș* și *Funcționarul de la Domenii* de publicistul Petre Locusteanu nu aduc decît convenționalele peripeții și o vervă arareori de calitate sau *Bestia*, de George Diamandy, nu este decît o

diletantă pe cît de pretențioasă încercare de analiză a unei fantoșe arbitrar concepute și total scăldat într-o baie de foarte ieftine tirade sociale, nu Pompiliu Eliade trebuie învinuit. El a încercat și pe Diamandy, cum a încercat și *De ziua mamei* de Mihail Sadoveanu și *Păr de lup* a profesorului Rădulescu-Motru sau a încurajat talentul lui A. de Herz în *Biruința.* Numai faptul de a fi decis oameni cu alte preocupări să scrie teatru și încă era o cucerire. La piesele citate se mai adaugă în această stagiune cel de-al treilea panou al tripticului *Luceafărul* și singura reală biruință, poemul feeric *Înșir'te mărgărite* de poetul Victor Eftimiu. Originalitatea interpretării eroilor povestei prin răsturnarea valorii simbolurilor (Smeul un inadaptabil în veșnică trudă nerecunoscută, iar Făt-Frumos un sterp, un pierde-vară), cursivitatea versului de frumoasă ținută și suflul românesc ce străbate întreaga lucrare fac din *Înșir'te mărgărite* singura vrednică realizare a genului în teatrul românesc.

Atracția fotoliului beyului de Samos a creat totdeauna o atmosferă ostilă celui ce l-a ocupat din partea acelei veșnice clici denumite din lipsa putinței unei reale precizări *oameni de teatru.*

A fost de-ajuns să vie Alexandru Davila director ca „oamenii de teatru“ să-i foarfece pînă și viața lui intimă sau să caute a-i nimici opera sub acuzare de plagiat.

A fost de-ajuns să vină director Pompiliu Eliade ca aceeași ceată să-i declare nefastă conducerea, batjocorindu-l în tot felul, negînd orice pricepere omului care, primul în teatrul românesc, a alcătuit un repertoriu cuprinzînd capodoperele dramaturgiei universale, a înființat o bibliotecă în care a tipărit toate lucrările de seamă jucate, a încredințat traducerile la scriitori ca Ovid Densusianu, G. Coșbuc, Brătescu-Voinești, Emil Gârleanu, Mihail Sadoveanu și, cu un entuziasm unic, a susținut dramaturgia autohtonă, încurajînd pe tineri, convingînd pe cei vîrstnici să scrie teatru, ca apoi „să poarte manuscrisul ca pe o ofrandă și trofeu totodată, de la biroul directorial la Universitate și de acolo în foaierul de repetiții“.

După trei stagiuni de muncă rodnică, răsplătită doar de dragostea puținilor scriitori și elevi, veșnica schimbare de regim înlocuiește pe Pompiliu Eliade cu ziaristul Iancu Bacalbașa, dramaturg de potență minoră, dar om nu lipsit de gust și nici de dragoste pentru teatru.

Repertoriul stagiunei 1911—1912 însumează nu mai puţin de zece lucrări originale, datorite lui Duliu Zamfirescu, Barbu Delavrancea, poeţilor Anghel şi Iosif, Emil Isac, Niculae Scurtescu, George Diamandy, Zoe Verzea şi Maria Rosetti.

Cele două comedii *Lumina nouă* (3 acte) şi *O amică* (1 act) de Duliu Zamfirescu, ca şi restul producţiei dramatice *(Poezia depărtării* şi *Voichiţa),* sunt încercări lipsite de nervul teatral şi scrise într-o limbă fără îndoială frumoasă, dar rece, academică, neegalînd nici pe departe opera literară a marelui prozator, iar din restul lucrărilor reprezentate nici o lucrare în afară de *Cometa* n-ar mai putea înfrunta reluarea.

Comedie sentimentală, de inspiraţie rostandiană, plină de verva unui vers sprinten pînă la virtuozitate, *Cometa* rămîne una din cele mai izbutite pagini ale teatrului în versuri şi totodată piatra de hotar de la care porneşte cariera lui Ion Iancovescu, creatorul rolului prim.

Din piesele traduse şi jucate în această stagiune pentru prima dată se cuvin notate : *Camoens* de Halm în traducerea lui Dimitrie Anghel şi St. O. Iosif, *Goana torţelor,* de Hervieu, *Păpuşile* de Pierre Wolff, în traducerea lui V. Enescu şi M. Săulescu, *Omul de altădată* de Porto-Riche tradus de I. Al. Brătescu-Voineşti şi *Stîlpii societăţii* de Ibsen în traducerea lui Ion Gorun.

Stagiunea 1912—1913 se deschide tot sub direcţia lui Bacalbaşa pînă în noiembrie 1912, cînd, o dată cu schimbarea regimului politic, este renumit Alexandru Davila.

Literatura dramatică românească este reprezentată prin 16 lucrări în fruntea cărora se înscriu : *Păienjenul* de A. de Herz, *Ariciul şi Sobolul* de Victor Eftimiu, *Visul lui Ali* de Mircea Dimitriade, *Ce ştia satul* de V. Al. Jean şi *Cocoşul negru* de Victor Eftimiu, urmate de *Hagi Tudose* de Delavrancea, *Chemarea Codrului* de Diamandy, *Poezia depărtării* de Duiliu Zamfirescu, *Cumpăna* de L. Dauş şi producţia anuală a mediocrului dramaturg Emil Nicolau.

Păidnjenul, a cărei idee centrală pare a fi luată din Roberto Bracco, dar tratată în chip cu totul superior şi acţionînd într-un mediu românesc bine redat, se situează ca una din cele mai bune comedii de salon, iar prin data la care a fost scrisă, drept un model al genului în literatura dramatică originală. Jucată de treizeci şi cinci de ori în aceeaşi stagiune, *Păianjenul* înscrie un adevărat

record și subliniază odată mai mult încrederea ce trebuia dată dramaturgiei autohtone ținută în carantină pînă la Pompiliu Eliade.

Din literatura dramatică străină se reprezintă : *Andromaca* de Racine în traducerea poetului D. Nanu, *Marșul nupțial* de Bataille, tradus de D. Anghel, *Un dușman al poporului* de Ibsen, în traducerea lui Petre Sturdza, *Eu* de Labiche, în traducerea lui Vasile Enescu, *Egreta* de Dario Nicodemi, în traducerea lui N. Țincu, *Moș Odinioară* de Murger, tradus de A. de Herz, iar *Hamlet* înscrie suta de reprezentații.

Stagiunea 1913—1914 este condusă de trei direcțiuni: Al. Davila, I. Al. Brătescu-Voinești și George Diamandy.

Din literatura dramatică originală trebuie reținută piesa *Domnul Notar* de poetul Octavian Goga, iar din aceea străină *Romeo și Julieta,* în traducerea poetului Șt. O. Iosif.

Cu caractere bine trasate, frumos scrisă, dar neunitară, *Domnul Notar* repurtează un mare succes de public mai ales pentru latura patriotică a piesei.

Stagiunea 1914—1915 rămîne tot sub direcția Diamandy. Succesul stagiunei — piesă românească — este al piesei *Bujoreștii,* de prozatorul Caton Theodorian, lucrare destul de închegată, cu personagii trasate sigur, deși construite puțin arbitrar.

În afară de *Bujoreștii,* stagiunea mai aduce următoarele piese originale : *Ringala,* dramă de cadru istoric de Victor Eftimiu, *Fluturii* de Corneliu Moldovanu, *O viață pierdută* de Ella Negruzzi, *Andrei Braniște* de Marin Simionescu Râmniceanu, *Voichița* de Duiliu Zamfirescu, *Tot înainte* de G. Diamandy, *A cui e vina ?* de Emil Nicolau și *Mihai Mora* și *Masca* de Claudia Millian.

Din repertoriul străin se joacă : *Primerose* de de Flers și Caillavet, *Slutul* de Lopez, *Venera și papagalul* de Schmidt, *Ca să trăiești fericit* de Rivoire și Mirande, *O nuntă în revoluție* de Michaelis, *Dragoste neîngăduită* de Pierre Wolff, *Mătușica* de Gavault, *Secretul* de H. Bernstein și *Onoarea biroului* de Nathanson, în traducerea scriitorului Liviu Rebreanu.

Stagiunea 1915—1916 aduce direcția ziaristului Al. Mavrodi, care are norocul de-a monta *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan și *Patima roșie* de Mihail Sorbul, pe lîngă care reprezintă însă și pe Emil Nicolau și pe Const. Râuleț.

Dacă poemul *Trandafirii roşii* a plăcut pentru lirismul versului său foarte abordabil, *Patima roşie* a uluit contemporanii care abia începuseră a fi brutalizaţi de falsa vigoare a lui Bernstein sau de melodramatismul „poetic" al lui Bataille. Arbitrară în construcţie ca şi în personagii, *Patima roşie* a plăcut şi impresionat prin brutalitatea ei de fond şi de formă, prin lipsa grijii autorului de-a explica tranziţiile, de-a fi logic, iar ceea ce a constituit în special succesul a fost seria de replici cinice a lui Şbilţ, personaj de *raisonneur* şi intrigant totodată.

Din repertoriul străin s-au reprezentat: *Azilul de noapte* de Maxim Gorki în traducerea lui Iosif Nădejde, *Uliul* de Francis de Croisset, *Strada Sentier* de Decourcelle în traducerea lui Adolf Clarnet, *Zaza* de Berton şi Simon, *Străina* de Dumas-fiul, *Oedip-rege* şi *Samson* de Henry Bernstein.

Tot în această stagiune *Scrisoarea pierdută* împlineşte o sută de reprezentaţii.

Dacă linia repertoriului ultimilor ani oscilează deseori din lipsa acelui fir conducător stabilit de Pompiliu Eliade, formaţiunea personalului artistic este strălucită.

Constantin Nottara, Iancu Petrescu, Vasile Leonescu, Iancu Niculescu, Aristide Demetriade, Niculae Soreanu, I. Brezeanu, Vasile Toneanu, Const. Radovici, Ion Livescu, toţi în puterea vîrstei şi în plinătatea talentului lor, secondaţi de mai tineri colegi ca Romald Bulfinsky, Tony Bulandra, G. Storin, Iancovescu, Belcot, Mihalescu, sau din ansamblul feminin Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, Maria Giurgea, Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, Tina Barbu, Agepsina Macri, Elvira Athanasescu, adică cel mai complet ansamblu pentru drama clasică, teatrul în versuri, comedia de salon şi, genul preferat de public, piesa modernă.

Războiul din 1916 răstoarnă tot. Majoritatea personalului artistic pleacă în refugiu.

Cei rămaşi, în frunte cu Aristide Demetriade, joacă de două ori pe săptămînă, restul timpului teatrul fiind ocupat de o trupă germană, dar curînd li se ia şi acest drept şi ansamblul trece la teatrul Comoedia cu un repertoriu compus din *Fîntîna Blanduziei*, *O noapte furtunoasă*, *Prostul*, *Hamlet*, *Falimentul*, *Taifun*, *Fata din dafin*.

DUPĂ RĂZBOI

Stagiunea 1918—1919 se deschide sub directoratul profesorului C. Rădulescu-Motru și se continuă cu acela al profesorului Ion Peretz, reprezentînd următoarele piese noi românești : *Jocul apelor* de Alfred Moșoiu, *Pui de cuc* de Ion Peretz, *Se face ziuă* de Zaharia Bârsan, *Pe aci nu se trece !* de Corneliu Moldovanu și Mircea Rădulescu, *De la Marna* de Emil Nicolau, *Dezertorul* de Mihail Sorbul, *Bimbașa-Sava* de Ion Peretz, *Învierea lui Ștefan cel Mare* de N. Iorga, *Letopiseți* de Mihail Sorbul și *În întuneric* de N. Beldiceanu, iar din repertoriul străin *Hangioaica* de Goldoni, *Casa de lut* de Emile Fabre, *John Gabriel Borkman* de Ibsen, *Polyeucte* de Corneille și *Talismanul* de Fulda.

Stagiunea următoare aduce două dramatizări istorice de profesorul Neculai Iorga, *Comedia Inimei* de Caton Theodorian, *Mila Iacșici* de Ion Peretz, *Ilderim* de Regina Maria, *Prăpastia* de M. Sorbul, actul de război *Într-un adăpost* de Ionescu-Morel și *Fără reazăm,* piesă de foarte frumoase promisii prin discreția de ton, măsura întregului și finețea analizei, datorită scriitoarei Igena Floru. Din repertoriul străin se reprezintă *Candida* de Bernard Shaw, *Tartuffe, Ecuba* și *Rața sălbatecă* de Ibsen.

DIRECȚIUNEA VICTOR EFTIMIU

Așezat în fotoliul lui Ion Ghica, în care foarte mulți n-au făcut decît să se odihnească, dramaturgul Victor

Eftimiu se dovedește un organizator cum nu a mai fost de la Davila și Pompiliu Eliade.

Dacă mișcarea studențească din 1906, condusă de inimosul profesor Iorga, reușise să scoată diletantismul snob de pe scena Teatrului Național, rămăseseră balurile mascate care populau sala una sau două seri pe săptămînă, umplînd culoarele de perechi în pertractare și lojile de întreprinzători ocupanți. Sub cupola sub care dezmierdase auzul glasul Romaneascăi și al lui Grigore Manolescu, sub care răsunase tiradele lui Iancu Petrescu și Nottara, o lume de pestriță proveniență ridica o hărmălaie de lavră acompaniată de orchestră și urlete — invitații la tombolă. Acestei stări degradante, noul director îi puse capăt, distrugînd într-o bună dimineață plăcile de parchet care făceau sala orizontală și bunei măsuri, cu toate eforturile depuse, nu-i mai contraveni nimeni.

Tot Victor Eftimiu, pentru a perpetua imaginea celor ce au creat ceva în Teatrul Național, hotărî împodobirea holului, foaierului și fumoarului cu portrete în pictură și sculptură ale actorilor în rolurile create, precum și o serie de busturi de autori. Paciurea, Boambă, Medrea, Han și Jalea, dăltuitori cu care ne putem mîndri, au făcut după comanda poetului-director pe Molière, Shakespeare, Tolstoi, Sofocle, Euripide, Ibsen, Hugo, iar pictori ca Jean Al. Steriade, Camil Ressu, Const. Cornescu și alții fixară pe pînză pe Iancu Petrescu, Const. Nottara, Maria Ciucurescu, Romald Bulfinsky, Agepsina Macri, Marioara Zimniceanu, I. Brezeanu, animatorul Paul Gusty și atîți alți din pilonii teatrului. Același gînd de înnoire și înfrumusețare făcu pe conducător să comande cîte o cortină pictorilor Camil Ressu și Traian Cornescu, propunîndu-și ca pe fiecare an să adauge una, pentru a obține mai tîrziu cortinele care să se lase după fiecare act, în locul iritantei perdele roșii. Pentru a nu greva bugetul cu aceste cheltuieli de înfrumusețare, directorul a înființat matineurile de sîmbătă. Măsura, cu veniturile ei, bineînțeles, a rămas, dar sumele au servit la mărirea bugetului, nimeni nemaigîndind să înfrumusețeze foaierul. Și tot directorul Eftimiu a introdus — cu toate protestele celor prea comozi — măsura, care dăinuiește și azi, de a nu intra nimeni în sală după ridicarea cortinei.

În locul programului cu anunțuri de ciorapi și fotografii administrativo-directoriale, a înființat *Revista Teatrului Național* cu articole, reproduceri de scene, interpreți și autori dramatici, după cum a reînființat și Biblioteca Teatrului Național, realizată de Pompiliu Eliade, măsură care a încetat o dată cu plecarea autorului lui *Irșir te mărgărite*.

Atent la șocul autorului cu publicul premierei, a introdus repetițiile cu public și cronometrarea spectacolelor, care pînă atunci se sfîrșeau și la ora două din noapte. Pentru a aduce un nou ritm în montare a angajat pe pictorul Pogedaef, după cum a adus și pe regizorul Karlheinz Martin, pe care succesorul său nefolosindu-l, l-a luat Teatrul Regina Maria pentru frumoasele realizări din Strindberg și Dimov.

Paralel cu această variată activitate, Victor Eftimiu a dat osebită atenție repertoriului apusean, după cum a încercat numeroși regizori sau a dat ocazie actorilor tineri — ca George Vraca și V. Valentineanu — să se afirme.

Din repertoriul străin, direcția Eftimiu prezintă în stagiunea 1920—921 : *Noaptea regilor* de Shakespeare, *Vălul fericirii* de Clémenceau, *Domnișoara Iulia* de Strindberg, cu Dida Solomon, *Electra* de Hugo von Hofmannsthal în traducerea poetului Em. Ciomac, iar din literatura originală *Pleacă berzele* și *Lulu Popescu* de Ion Minulescu, *Femei ciudate* de C. Râuleț și Al. T. Stamatiad, *Cain* de Al. Sabaru, *Bătrînul* de Hortensia Papadat-Bengescu, *Sonata umbrelor* de Al. Dominic, *Lacrima* și *Nodul gordian* de V. Al. Jean.

Stagiunea 1921—922 continuă, direcția V. Eftimiu sfîrșindu-se cu aceea a ziaristului Al. Mavrodi.

Teatrul Național reprezintă 11 lucrări originale de : Mihai Pașcanu, Caton Theodorian, N. Iorga, Condora, Ticu Archip, N. Iorga (alte două piese), Mircea Rădulescu, Mihail Sorbul, Camil Petrescu și Mihail Săulescu.

Dacă marea masă își găsește poetul în *Serenada din trecut*, comedia lirică pusă într-un cadru oarecum istoric, dacă profesorul N. Iorga reînvie figurile lui Tudor Vladimirescu, Dante și Molière, iar profesorul Mihail Pașcanu face același lucru cu Cleopatra, actul *Săptămîna luminată* de poetul Mihail Săulescu apare ca una din cele mai puternice drame de atmosferă ce s-a scris în literatura dramatică universală, cu tot reproșul ce i s-a

adus de a fi „un caz prea special și limitat la folclor", reproș care nu face decît să sublinieze latura profund românească a inspirației autorului.

Suflete tari, debutul teatral al prozatorului Camil Petrescu, constituie totodată o consacrare prin nervul teatral ce străbate lucrarea, deși acțiunea și personagiile centrale sunt arbitrare pînă la neverosimil.

Din repertoriul străin se reprezintă în mare montare *Glauco* de Morselli, piesă care prilejuiește interpreților Ion Sîrbu și George Vraca două frumoase creații, după care urmează *Nora* de Ibsen, *Puterea întunericului* de Tolstoi și *Scampolo* de Nicodemi.

Stagiunea 1922—1923, direcția Al. Mavrodi, reia *Ruy-Blas* și *Macbeth*, montează *Hedda Gabler* de Ibsen, *Două curse* de Marco Mary, iar din literatura dramatică originală reprezintă piese de prof. N. Iorga, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu și Victor Ion Popa. Din cele patru lucrări românești, comedia *Plicul*, construită onest și ușor carageliană, nu ajunge a fixa pe romancierul Rebreanu și în teatru, iar în *Comoara* dramaturgul Victor Eftimiu nu se depășește. În schimb, în *Doamna lui Ieremia* de N. Iorga, autorul conturează puternic figura energică a eroinei, închegînd-o într-un cadru unitar și dramatic, iar în *Ciuta* tînărul Victor Ion Popa dovedește posesia unui foarte viu și frumos dialog, mult spirit de observație și pitoresc, cu tot finalul nefiresc al piesei și ezitări în construcție.

Stagiunea 1923—1924 aduce la direcție pe dramaturgul I. Valjean, care, deși preocupat cu o foarte neclară situație a fostei conduceri, contra căreia se pornise o serioasă campanie de presă și chiar amestecul justiției — pînă la urmă aplanîndu-se totul — găsește posibilitatea unui repertoriu îndeajuns de bogat și variat.

Din clasici se reiau sau chiar se reprezintă pentru întîia dată, *Vicleniile lui Scapin, Noaptea regilor, Țăranul baron* de Holberg, *Medeea, Căsătoria lui Figaro, Năluca* de Calderon de la Barca, *Oedip-rege, Shylock, Avarul* iar din moderni *Rosmersholm* de Ibsen, *Simunul* de Strindberg și *Pescărușul* de Cehov, în traducerea scriitorului Ion Vinea.

Din autori români se reprezintă nu mai puțin de zece, dar, după cum alegerea clasicilor dovedea eclectism, prezentarea majorității autohtonilor arată cel mult prea multă bunăvoință, de vreme ce nu se pot reține

decît două lucrări : *Lulu* de H. Papadat-Bengescu și Eugen Lovinescu și *Un erou* de N. Kirițescu.

Stagiunea 1924—1925, sub direcția Corneliu Moldovanu, crește numărul autorilor români jucați la doisprezece. Marele succes al stagiunii îl are *Thebaida,* tragedie în 5 acte de Victor Eftimiu, înscriind aproape 60 de spectacole. Demne de reținut sunt de asemeni piesa *Păcatul* de Lucreția Petrescu și dramatizarea după *Ciocoii vechi și noi, Dinu Păturică,* de poeții Adrian Maniu și Ion Pillat.

Din literatura străină se reprezintă nou *Nebuniile dragostei* de Régnard și *Smochine de Sicilia* de Pirandello.

Stagiunea 1925—1926 se începe sub direcțiunea Corneliu Moldovanu și se continuă cu aceea a poetului Ion Minulescu.

Din dramaturgia străină se joacă : *Cezar și Cleopatra* de G.B. Shaw, *Faust* de Goethe, *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, *Prețioasele ridicule* de Molière, *Căsătoria* de Gogol, *Ioana d'Arc* de G.B. Shaw, *Phedra* de Racine, *Secretul lui Polichinelle* de Wolff (în aceste trei piese ultime joacă Maria Ventura) și *Primejdia* de Pierre Frondaie.

Din autorii români se reprezintă : *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu, *Anuța* de Lucreția Petrescu, *Manechinul sentimental* de Ion Minulescu, *Striana* de Alfred Moșoiu, *Apostolii* de Liviu Rebreanu, *Tinerețe fără bătrînețe* de Ion Pillat și Adrian Maniu, *Ucenicul vrăjitor* de Ștefania Zotoviceanu și două piese de C. Râuleț și Romulus Voinescu.

Stagiunea 1926—1927 o deschide tot poetul Minulescu și o continuă ziaristul Alexandru Hodoș.

Primele șapte premiere sunt toate românești, cuprinzînd pe următorii scriitori : Ion Minulescu, Horia Furtună, Caton Theodorian, Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Teodor Solacolu și Mircea Ștefănescu, din care reținem lucrările *Mioara,* noua piesă a scriitorului Camil Petrescu, interesantă prin amănuntul analizei, *Glafira* care menține aceeași atmosferă de basm, de fantezie, a autorului lui *Înșir'te mărgărite* și debutul lui Mircea Ștefănescu cu *Frămîntări,* piesă de fină analiză feminină, cu tipuri bine prinse, dar lipsită de sforăria scenică gen Frondaie & Comp, care în decurs de ani și

cu concursul mai tuturor conducătorilor au învățat publicul mai mult să vadă decît să audă.

Din repertoriul străin, cu excepția „fezandatului“ Bataille, se joacă : *Medicul în dilemă* de G. B. Shaw, *Henric al IV-lea* de Pirandello, *Societatea atleților spirituali* de Georges Duhamel, *Esop* de Banville, *Iuditha și Holofern* de Hebel, *Regina Cristina* de Strindberg și numeroase reluări din Molière, Schiller, Goethe etc. De asemeni se reia un însemnat număr de piese românești de Alecsandri, Davila, Caragiale, Sorbul și alții.

Stagiunea 1927—1928 readuce direcția Corneliu Moldovanu care reprezintă nouă lucrări originale semnate de Octavian Goga, N. Iorga, Victor Eftimiu, A. de Herz, Gib Mihăescu, Ticu Archip, G. Ciprian, N. Ottescu și Em. Antonescu.

Din autorii citați, piesa *Prometeu* continuă succesul dramelor în versuri ale poetului Victor Eftimiu, iar remarcabile sunt debuturile nuvelistului Gib Mihăescu *(Pavilionul cu umbre)* și actorului G. Ciprian cu *Omul cu mîrțoaga*, amestec de farsă și largă umanitate, concentrate în originalul erou Chirică, omul unei singure credințe.

Din repertoriul străin, pe lîngă readucerea lui Bataille, teatrul înscrie piese ca *Lorenzaccio* de Musset, în traducerea poetului Nanu și interpretarea Mariei Ventura, *Iuliu Cezar* de Shakespeare în traducerea scriitorului Em. Ciomac, *Comedia fericirii* de Evreinoff, *Bava Africanul* de Bernard Zimmer în traducerea lui Iosif Nădejde și *Cyrano de Bergérac*, piesă al cărei elan s-a dovedit intraductibil pînă azi, atît ca text cît și ca interpretare.

Stagiunea 1928—1929 se începe cu vechea direcție, căreia îi urmează aceea a romancierului Liviu Rebreanu.

Se reprezintă în premieră următoarele piese românești : *Papagalii* de C. Râuleț, *Petronius* de Mircea Rădulescu, *Coriolan Secundus* de Mihail Sorbul, *Fratele păgîn* de N. Iorga, *Marcel și Marcel* de Al. Kirițescu, *Amantul anonim* de Ion Minulescu, *Fantoma celei care va veni* de Victor Eftimiu și *Meșterul Manole* de Lucian Blaga.

Din literatura străină se joacă *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare, *Femeia mării* de Ibsen, *Om și supraom* de G.B. Shaw, *Trecutul* de Porto-Riche, *Principesa Turandot* de Carlo Gozzi.

Noua direcție, fie din dorința de a aduce ceva nou, fie din acel spirit de imitație ce ne este atît de propriu, vru să înscrie o scenă de încercări, de experimentări teatrale și fondă în fosta sală a Teatrului Mic [una dintre ctitoriile Ion Iancovescu], un Studio, contrazicîndu-i menirea cu o exemplară exactitate.

Deschizînd *Studioul* cu cumintea și frumoasa piesă a scriitorului Victor Ion Popa, acea *Mușcata din fereastră* cu totul indicată pentru Teatrul Național și continuînd cu comedii, drame și piese polițiste populare ca *Mary Dugan e vinovată?* sau *Trenul fantomă,* ctitorii arătară cu o cuceritoare candoare confuzia ce făceau între *ariergardă* și *avangardă*. Singura piesă care ca ritm și montare intra în condițiunile ce trebuia întruni un spectacol de Studio, fu comedia *Dardamelle* de Mazaud în traducerea iubitorului de teatru Iosif Nădejde și buna montare a regizorului Victor Bumbești.

Stagiunea 1929—1930 se începe tot sub direcția Liviu Rebreanu și se continuă sub aceea a dramaturgului V. Eftimiu, deschizîndu-se cu piesa *Letopiseți* de Mihail Sorbul, după care urmează: *Rodia de aur* de Adrian Maniu și Al. O. Teodoreanu, *Marele duhovnic* de Victor Eftimiu, *Oameni feluriți* de Anton Holban, *Sf. Francisc din Assisi* de N. Iorga, *Sarmiza* de Călătorescu-Radomir și *Satele lui Potemkin* de un diletant bancher [Aristide Blank].

Oameni feluriți, deși unul din cele mai serioase debuturi, a avut nenorocul să cadă în mijlocul unui boicot al presei contra direcțiunei și astfel să nu se poată bucura de atenția pe care o merita din plin această piesă, inabilă pe alocuri dar cu personagii analizate cu seriozitate și conturate cu precizie și temperament.

Literatura dramatică străină este reprezentată prin: *Georges Dandin* de Molière, *O femeie fără importanță* de Oscar Wilde, *Parisiana* de Becque în traducerea poetului Șerban Bascovici, *Maior Barbara* de G.B. Shaw, *Este așa cum vi se pare* de Luigi Pirandello, *Oaspele nepoftit* de Maurice Maeterlinck, *Mina de aur* de Ștefan Costoff, *Făcătorul de minuni* de de Flers și Croisset, *O soție statornică* de Somerset Maugham și *Uitarea* de Frondaie.

Stagiunea 1930—1931 aduce direcția unui avocat penalist și cunoscut pledant al proceselor actorilor cu teatrul, [I. Gr. Periețeanu], după care revine ziaristului Al.

Mavrodi, a cărui reputaţie de energie era pe deplin stabilă.

Dramaturgia românească este prezentă în această stagiune cu două piese de N. Iorga, poetul V. Voiculescu, Lucian Blaga, Ludovic Dauş, Al. Kiriţescu şi Camil Petrescu, al cărui *Act veneţian*, nerealizat de interpretare, rămîne una din cele mai închegate piese ale sale, cu tot balastul literar, evidenţiat şi mai mult prin lipsa unei direcţiuni de scenă creatoare.

Din dramaturgia străină se reprezintă cu succes *Femeia şi paiaţa* după romanul lui Pierre Louis cu Maria Zimniceanu şi N. Bălţăţeanu în principalele roluri. *R.U.R.* de Capek, *Admirabilul Crichton* de Barrie, *Flacăra sfîntă* de Somerset Maugham, *Elisabeta, regina Angliei* de Ferdinand Bruckner cu Maria Filotti în rolul titular şi *Mezalianţa* de G.B. Shaw.

Stagiunea 1931—32, ca şi aceea care îi va urma, se va desfăşura sub aceeaşi direcţie a lui Al. Mavrodi, care reia ca prim punct al programului de conducere acelaşi punct care făcuse şi preocuparea de căpetenie a direcţiunei Rebreanu, adică încurajarea pieselor româneşti, realizată, ca program, de Pompiliu Eliade. Pentru a nu se confunda — trebuie să eviţi pericolele totdeauna — cu acest predecesor, succesorii *promovează* literatura dramatică românească, o promovează după ce această literatură avusese pe Caragiale, Hasdeu, Davila, Eftimiu, Sorbul, de Herz etc.

Din piesele originale se reprezintă două dramatizări de N. Iorga, şapte piese de: Victor Eftimiu, Dragoş Protopopescu, Mihai Sorbul, G. Costăchescu, Claudia Millian-Minulescu, Lucreţia Petrescu şi una din puţinele dramatizări reuşite după roman, realizată de tînărul Arcadie Baculea, după *Idiotul* de Dostoievski.

Din clasici se reia *Burghezul gentilom, Comedia încurcăturilor, Intrigă şi amor, Judecătorul din Zalameea*, iar ca dramaturgie modernă, *Scandalul* şi *Maman Colibri* de Henry Bataille, după cum şi o remarcabil de slabă teatralizare după *Ana Karenina*.

Acelaşi eclectism va colora şi alegerea traducerilor din stagiunea 1932—33, din care nu merită a fi reţinută decît *Liga tinerimii* de Ibsen în traducerea lui Vasile Timuş.

Premierele originale ale stagiunii sînt următoarele: *Theochrys* de V. Eftimiu, *Gaiţele* de Al. Kiriţescu, *Ge-*

nerația de sacrificiu de Valjean, *Vedenia* de același, *Adevăratul Cristodulo* de Paul Prodan, *Moartea lui Asur* de N. Iorga, *Joc primejdios* de Lucreția Petrescu, *Găgăuță* de Val. Mugur, *Ion* dramatizare de Mihail Sorbul după romanul prozatorului Liviu Rebreanu și imensul succes al stagiunei, *Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu.

Comedie veristă, însuflețită de un humor propriu, de calitate inegală — atingînd deopotrivă și spiritul și hazul — *Titanic-Vals* va deveni un model al genului, imitîndu-i-se însușirile negative, proces asemănător celuilalt cap de gen *înșir'te mărgărite,* devenită un soi de cloșcă cu pui a feeriei naționale. D. Tudor Mușatescu are simțul culorii locale a mediului provincial de mică burghezie, făgaș pe care continuatorii săi n-au avut mijloacele să-l urmeze.

Animat de cele mai bune sentimente, Al. Mavrodi instituie „Premiul Teatrului Național“, condiționîndu-l de un minimum de 25 spectacole, transformîndu-l astfel, fără vrere, în premiu pentru succes de public, iar nu pentru valoarea propriu-zisă a lucrării. Greșeala va fi reparată peste un an, apoi, după o suspendare de o stagiune, premiul *unic* va fi divizat și pînă la urmă în așa chip distribuit, încît un serios autor dramatic văzîndu-l transformat în dar de binefacere, spre a nu-l refuza direct, îl va dona.

Stagiunea 1933—34 se începe sub aceeași direcție a lui Alexandru Mavrodi, a cărui trecere prin teatru este însemnată printr-o largă și binevenită reparație interioară (cabine, foaieruri etc.) și se continuă cu aceea a domnului Paul Prodan.

Se reprezintă următoarele piese originale : *Rîpa* de G. Dem. Teodorescu și M. Riss-Karsky, *Maria din Mangop* de Mircea Rădulescu, *Căprița* de Petre Drăgoescu, *Violete de Parma* de Val. Mugur, *Haidem la teatru* de Valeriu Mardare, *...Escu* de Tudor Mușatescu, *Lăcustele* de Al. Kirițescu, *Ploaia de aur* de V. Eftimiu, *Catapeteasma ruptă-n două* de N. Iorga și *Iuda* de Ion Luca și G. Ciprian.

Din repertoriul străin se joacă : *Napoleon* de Benitto Mussolini și G. Forzano, *Ulciorul sfărîmat* de von Kleist în traducerea lui A. Davila, *O încercare* de Marivaux, *Richard al II-lea* de Shakespeare în traducerea lui I.M. Sadoveanu, *Cercul* de S. Maugham și — probabil, ca

omagiu pentru literatura franceză modernă — *Samson* de Bernstein.

Stagiunea 1934—35, direcția Paul Prodan, se deschide cu dramatizarea romanului *Neamul Șoimăreștilor* și se continuă cu *Dri-Dri*, un debut al tînărului dramaturg Ion Cantacuzino, *Moșnenii* de Sandu Teleajen, *Sîngele lui Minos* de N. Iorga, *Trică* de George Crutescu, *Ion Anapoda* de G.M. Zamfirescu, *Knock-out* de G. Valentin și Vasile Crețoiu.

Dacă literatura dramatică originală nu aduce nici o piesă remarcabilă, stocul traducerilor, cu excepția *Făcliilor* lui Bataille, dovedește o îndeajuns de bună alegere.

Se reprezintă *Morcovel (Poil de Carotte)* de Jules Renard în traducerea I.M. Sadoveanu, *Banul n-are miros* de G.B. Shaw în traducerea Sim. Râmniceanu, *Penthesilea* de von Kleist în traducerea Em. Ciomac, *Ca înainte, mai bine ca înainte* de Pirandello în traducerea S. Z. Soare, *Monna-Vanna* de Maeterlinck și *Insula* de Harald Bratt în traducerea S.Z. Soare, în care actorul Ion Manolescu are o adevărată creație. Piesele lui Pirandello, Maeterlinck și I. Cantacuzino au format ciclul „Ventura".

Stagiunea 1935—36, direcția Paul Prodan, se deschide cu *Avram Iancu* de Lucian Blaga și urmează cu : *Gura de leu* de Ticu Archip, *Umbra* de V. Voiculescu, *Licurici* de Tudor Mușatescu, *Borgia* de Al. Kirițescu, *Veste bună* de Mircea Ștefănescu, *Harap-Alb* de Nella Stroescu și cea de-a 40-a piesă a d-lui N. Iorga, *Un biet moșneag și un doge*.

Din literatura dramatică universală se reprezintă : *Cînd vița tînără înflorește* de B. Bjoernson în traducerea Vasile Enescu, *Convertirea lui Ferdiș Piștora* de F. Langer și *Casa Harvey* de C.R. Avery. Marele succes al stagiunii îl are piesa *Veste bună*.

La mijlocul lui octombrie 1935 se stinge Constantin Nottara, una din cele mai reliefate și împlinite talente actoricești ce le-a avut teatrul românesc.

Stagiunea 1936—37, direcția Paul Prodan, reprezintă : *Stele călătoare* de Victor Eftimiu, *Chestiuni familiare* de Tudor Mușatescu, *Jucării sfărîmate* de Caton Theodorian, *Prințul cu două chipuri* de M. Miller-Verghy și *Generația de sacrificiu* — revăzută — de Valjean.

Din repertoriul străin se joacă : *Surîzătoarea doamnă Beudet* de Denys Amiel, traducere de I. Cantacuzino, *Troilus și Cresida* de Shakespeare în traducerea Em. Ciomac și *Careta de aur* de P. Mérimée.

Marele dușman al teatrului a fost — și n-a încetat de a fi — politica.

Fiece guvern și-a impus protejații cu aceeași lipsă de pătrundere și grijă cu care a lepădat la conducerea artelor pe venerabilii membri ai partidului, care erau improprii vehiculării unui departament „mai serios."

Trecerea în revistă a repertoriilor șade dovadă vie a capacității directoriale respective. Dacă instituția nu s-a dat peste cap, a fost datorită frumoasei subvenții, muncii cîtorva actori și trudei de șase decenii a maestrului Paul Gusty, a cărui singură vină este de a nu fi primit conducerea în nenumărate dăți cînd i s-a oferit, ferind-o de toate nefericirile la care a fost supusă.

TEATRELE PROVINCIALE

FALANGA EROICĂ

De cum înmugureau pomii și-ncepea a încălzi soarele, în largile curți de altădată zugravul-actor al trupei întindea la uscat fundalul de pădure și cel de salon proaspăt revăzute cu bidineaua, în timp ce tîmplarul mahalalei înțepenea cu un cui încheietorile unei carcase slăbite, iar directorul trupei trecea în revistă costumele întinse pe frînghia dintre salcîmi, bătîndu-le ușurel cu măturica să iasă naftalina de cu iarnă.

După-amiaza, prin ferestrele deschise ale casei directorului, porneau răcnete și strigăte tăind în felii liniștea mahalalei, dar nimeni nu mai sărea în ajutor, ci, rezemați în poartă, vecinii ascultau liniștiți glasul care tuna : „Te-am prins și te ucid, nefericito ! Fă-ți rugăciunea cea din urmă !..."

Știau oamenii că nici *musiu* Vlădicescu, nici *musiu* Pascaly n-au ce reproșa *lu madam Fany* sau *lu madam Matilda* și că... așa e piesa !

Ca păsările ce vin din țările calde, porneau înjghebările actoricești de-a lungul și latul Moldovei, Munteniei și Olteniei, pe drumuri stricate de ploile primăverii, cu diligența cînd aveau bani, în căruța cu coviltir cînd nu aveau, și n-aveau mai totdeauna. Întruneau oamenii aceștia și pe cîntărețul greiere și pe muncitoarea furnică.

Ani întregi *musiu* Millo a colindat provincia și nu o dată a rămas dator la han întreținerea trupei, ba, s-a mai și împrumutat cu bani pentru plata diligenței de la palicarul ce ținea hardughia, rămînînd să plătească creditorului la calendele neamului lui.

Ani de-a rîndul a hoinărit Costache Caragiale, Pascaly sau frații Vlădiceşti cu Fany Tardini, Ion Anestin, Cristeştile, Stavreştile, Tudoraş şi Fărcăşenii, purtînd cu ei şcoala frumosului, după îndemnul înflăcărat al lui Barbu Catargi care scria prin 1836 în *Gazeta Teatrului Național*: *„Să meargă teatrul şi la sate, ca o şcoală de morală şi actorii vor fi mîndri să fie dascălii norodului"*.

Într-un colind văratec a găsit Ion Lupescu cu trupa lui un sufleor tinerel ce mînuia rima cu uşurință, turnînd pe loc cupletul de actualitate, un anume Vasile Conta...

Într-o hoinăreală cu trupa pe malul Dunării a găsit Mihai Pascaly, argat la un otel din Giurgiu, un băietan frumos ca o cadră „culcat în fîn şi citind în gura mare pe Schiller". Cucerit de tinerețea şi învățătura lui şi văzîndu-l „a fi copil de oameni, ajuns aci din cine ştie ce împrejurare, l-a luat sufleor cu şapte galbeni pe lună şi tot sufleor şi copietor de roluri l-a luat Vlădicescu pe tînărul acesta care „strecura în rolurile ce le transcria, poezii dedicate actriței care îi plăcea". Vagabondajul acesta prin trupele de turneu l-a învățat în cuşca lui să judece actorii, să cunoască meseria teatrului şi să folosească această învățătură atunci cînd, intrat în gazetărie, a scris remarcabile cronici, cînd semnat M.E., cînd întreg: Mihai Eminescu.

Era tare grea viața aceea de necontenită frămîntare şi, cum mai toți aveau talent, ar fi putut s-o lase şi să se stabilească la una din cele două societăți dramatice din Bucureşti sau Iaşi, dar era o viață liberă, fără alte legi, regulamente sau stăpîn decît *munca*.

Cînd a venit Caragiale director la Teatrul Național, una din primele griji a fost să angajeze pe Hagiescu şi Anestin, dar după cum nici fiul lui Luca n-a stat mult, şi ei au rămas tot puțin, plecînd amîndoi, iar Hagiescu nerenunțînd pînă la moarte la meteahna lui de-a nu avea stăpîn.

Nevoia aceasta de schimbare, de independență a făcut pe Millo — căruia statul îi votase o bună pensie şi care ar mai fi putut lua şi clasa de declamație la Conservator — să vînture țara şi cu toată bătrînețea să dea reprezentații la Huşi, într-o maghernită, sau la Constanța în halta ce se afla peste drum de tribunalul de azi.

Erau stăpîni pe ei și pe lumea lor de roluri și cu toate necazurile ei viața aceea de vagabondaj artistic va fi avut și mulțumiri, de vreme ce au preferat-o funcționarismului.

Turneele acestea se făceau fără un itinerar prea precis și deseori orașele rețineau trupele un timp mai îndelungat, cum se întîmpla cu Brăila și Galații, cu Tîrgu-Jiu, Rîmnicu-Vîlcea sau micul Caracal, pe care anecdota unui invidios a vrut să-l ponegrească, dar, inabil, a uitat să spună de unde venea carul cu proști, căci de bună seamă din Caracal nu venea. De obicei plecau o dată cu mugurii și se-ntorceau cu căderea ultimelor frunze.

Dîrzi, convinși de frumusețea meșteșugului lor de făuritori de iluzii, ordonați și disciplinați într-o viață de dezlănțuită boemă, creatori de curente, clăditori de teatre, doborîtori de prejudecăți, toți cei din marea falangă, toți purtători ai faclei, au dus frumosul în dar, tuturor tîrgurilor zvîrlite la margine de țară.

Deschizători de drumuri, durau largi pîrtii presărîndu-le cu canțonetele și comediile lui Alecsandri sau Labiche, cu înfiorătoarele, dar atît de morale melodrame ale lui Nestroy, Pixérécourt, Feuillet, Sardou și Hugo, sau localizări făcute de ei înșuși.

Peste butoaiele din curtea cîrciumei mai răsărite a tîrgușorului puneau scînduri, iar de cei doi pari proțăpiți de-a dreapta și stînga acestei estrade, legau cortina. În fund agățau un peisaj sau un interior de casă, care își desfășura frumusețea roasă de atîtea hoinăreli, în lumina nu prea orbitoare a celor cîteva lămpi cu rapiță sau, mai tîrziu, cu petrol, împrumutate.

În cadrul acesta apăreau *Douglas strigoiul*, *Pirații din America*, *Orbul și Cocoșatul*, *Dracul sau Oarba din Paris*, *Nebuna de la șapte turnuri* sau Cristofor Columb din *Descoperirea Americii*.

Tigrii din pînză pictată, ca și enormii șerpi, umpluți cu talaș, se iveau de după ascuțite stînci făcute din același dur material, trași de sforile abilului „tehnician" al trupei și nu o dată murmurul privitorilor se ridica înfiorat cînd, în mijlocul acestei lumi nu prea locuibile, apărea superb eroul și punea lucrurile la punct.

Erau piese cu tunete și fulgere, cu luciri de spadă, sticliri de stilet și bubuituri de pistol, cu tirade eroice

sau înduioșătoare, iar blînda urbe plîngea de mila eroilor fictivi, jucați cu suflet de acești adevărați eroi ai teatrului românesc.

După spectacol, golind de talaș tigrii, împăturind stîncile și făcînd sul peisajul fundalului, eroii și intriganții, ingenua și cocheta se demachiau în grabă, rupînd între timp din pîine și roata cașcavalului, ca să nu piardă ora plecării diligenței, în care curînd se-nghesuiau de-a valma. Apoi, în scuturăturile cutiei cocoțate pe roate, în clinchetul clopoțeilor cailor, *Nebuna de la șapte turnuri* prindea să moțăie, ingenua adormea pe umărul lui Fualdès sau eroului ce își sforăia somnul lui de om ce trudise cu toate înfricoșetoarele jivine ale Pampasului.

În zori, în geana de lumină pe care se profila noul tîrg, trupa începea să se trezească treptat și ziua se începea la fel ca și aceea căreia îi urmase, la fel de grea, cu aceeași trudă de Danaide sortite să umple mereu golul oamenilor care singuri nu puteau visa.

TEATRUL CRAIOVEI

După izbucnirea revoluției de la '48, Costache Caragiale și C. Mihăileanu, împreună cu o mînă de actori, plecară la Craiova, unde, cu învoirea autorităților și sprijinul boierilor olteni, căpătară sala cea mare a școalei Otetelеșanu, deschizînd primul teatru oltenesc. Repertoriul, compus din vodeviluri, comedii și „drame mai ușoare" fu, întru totul, pe placul publicului.

În toamna următoare, teatrul reprezentă *Baba Hîrca* în frumoase condițiuni de montare, iar satisfacția publicului primelor spectacole părea să anunțe o fructuoasă serie. Totul ar fi mers de minune dacă Vlădica de la Rîmnic — ce se găsea în Craiova — nu afla că într-o școală publică, „într-un local de morală și cultură a religiunei și credinței" se îndrăznise scoaterea pe scenă a doi draci din cazanul vrăjitoarei. Vlădica amenință cu afurisenia pe nelegiuiți, dacă „a pîngări mai mult cu *șmecheriile* lor un așezămînt menit numai la cereasca și buna educațiune a tinerilor."

Amenințarea prelatului înspăimîntă pe conducătorii școlii și „nelegiuiții“ fură dați afară — creștinește — în miez de iarnă.

Mari iubitori de teatru, boierii olteni, în frunte cu Filișanu, Pera Opran și Diculescu veniră în ajutorul actorilor, ținîndu-i pe socoteala lor, iar spre primăvară, punînd mînă de la mînă, adunară galbenii trebuitori și materialul de construcție și întrebuințînd ca lucrători arestații de la agie, ridicară un teatru în paiantă — asemeni celui de la București al lui Momolo — pe locul unde azi se află institutul grafic „Scrisul Românesc.“

În toamna anului 1851 teatrul fu terminat și trupa face o stagiune care justifică ajutorul dat de inimoșii boieri. Repertoriul înscrie de data aceasta mai puține vodeviluri, oltenii manifestînd o mare predilecție pentru piesele războinice luate din istoria țării.

După stagiunea 1851—52, Costache Caragiale, fiind numit director al Teatrului Național, părăsește pe Mihăileanu, care angajează pe cele trei surori Stavrescu: Raluca, Marița și Paulina. Repertoriul noii stagiuni este în mare parte acela pe care Mihăileanu îl jucase la București, dar, fie lipsa lui Caragiale, fie oboseala publicului, teatrul craiovean nu mai face încasările trecute și cum Pascaly și Millo au nevoie de el la trupa lor de la Bossel, Mihăileanu desface trupa la 1853 plecînd la București.

Actorii rămași, în frunte cu Serghie, se adresează bogatului Pera Opran, rugîndu-l să ia direcția teatrului, iar acesta, măgulit de mecenatul ce i se oferă, primește, angajînd totodată ca director de scenă și actor pe Theodor Theodorini împreună cu Mathilda Major (viitoarea soție a lui Pascaly), iar ca șef de orchestră pe tînărul Eduard Wachman. Stagiunea 1853—54 readuce publicul la teatru, iar la sfîrșitul ei Opran se retrage de la direcție, pe care o cedează lui Theodorini.

Conducerea lui Theodorini se dovedi rodnică și atît interpretarea, cît și repertoriul — luat după cel al Teatrului Național — ridică curînd scena craioveană la faima de a fi al doilea teatru din țară și fără îndoială și-ar fi menținut acest rol, dacă un incident tragi-comic n-ar fi întrerupt această activitate.

Ocupația rusească împănase țara de muscali. Ofițerii regimentului de cavalerie ocupau în fiece seară sala tea-

trului, atrași nu de repertoriul al cărui text n-aveau cum să-l înțeleagă, ci de frumusețea Mariei Theodorini și surorii sale Raluca Stavrescu. Într-o seară se juca *Linda*, o melodramă cu cîntece în care o fată este sedusă de un marchiz și apoi părăsită se întoarce în satul ei și se mărită cu un băiat care o iubea. Fie din milă pentru suferințele eroinei, fie din căzăceasca lor admirație pentru interprete sau mai ales din pricina buteliilor de șampanie golite la galop în antract, ofițerii chemară la rampă pe actrițe cu o insistență ce se prelungi mult după sfîrșitul spectacolului. Colonelul, care trona într-o lojă, văzînd că actrițele nu mai reapar, consideră această lipsă la apel ca o gravă injurie și dădu ordin ofițerilor să ia scena cu asalt.

Refugiați într-o cabină, actorii și cele două eroine se lăsară pe fereastră și agățîndu-se de brațele copacului, ce era aproape de zid, coborîră pe maidanul din spatele teatrului iar de acolo, fugarele, însoțite de Theodorini, Lăscărescu și Vlădicescu, luară drumul Slatinei. Un voal al Ralucăi, rămas agățat de pom, atrase atenția unuia din ofițerii care cotrobăiau culisele. Patrule de cazaci sunt trimise la ieșirile din oraș și fugarii sunt arestați și trimiși sub escortă la București. Aci, Comandamentul hotărî trimiterea delincvenților în Rusia și trebui o seamă de intervenții ale guvernului român ca rușii să cadă la învoială și să-i lase la București, dar cu condiția expresă să nu se mai întoarcă la Craiova. Cei cinci eroi fură angajați în trupa Teatrului Național condus de Costache Caragiale.

La Craiova, stagiunea fu continuată de Serghie, iar după plecarea muscalilor din țară, soții Theodorini, Raluca, Vlădicescu, Lăscărescu și Nini Valery — nouă angajată — se întoarseră la Craiova reluînd rodnica lor activitate întru mulțumirea urbei care îndrăgise teatrul, pînă la 1856, cînd, într-o seară de decembrie, după ce plecase toată lumea, focul prefăcu clădirea într-un morman de moloz.

Rămași în miez de iarnă pe drumuri, Theodorini și trupa, destul de numeroasă, gîndiră să ia calea Galaților, dar latifundiarii olteni adunați în casele lui Opran, cu Diculescu și Filișanu în frunte, hotărăsc ridicarea unui nou și mai trainic teatru, convingînd totodată și pe Theodorini să rămînă.

„În 1857, cînd teatrul a fost terminat, Theodorini își începe stagiunea și, drept recunoștință față de boierii ce-l ajutaseră, îi consideră mulți ani ca abonați. La punerea temeliei, unii din boieri își aleseseră lojile ce trebuiau să poarte numele lor. Acestea erau garnisite cu fel de fel de lucruri scumpe și frumoase, aduse de prin casele lor, întrecîndu-se în lux, neasemănîndu-se una cu alta. Lojile purtau numele familiilor ce le ocupau, nezicîndu-se loja No... ci : loja Golfineanu, Aman, Brăiloiu, Dumba, Glogoveanu, Haralambești, Vălimărescu, Braboveanu, Gănescu, Opran, Filișanu și alții. Afară de lojile reținute, celelalte erau fără scaune, astfel că fiecare după ce cumpăra biletul, trimitea din vreme servitori cu scaunele trebuitoare, iar după terminarea reprezentației, le ridicau. Galeria era totdeauna ocupată gratis de servitorii boierilor.

Teatrul era luminat cu luminări de seu, fiecare stîlp de lojă avea un tichet cu trei luminări ; de tavan era atîrnat un cerc cu 40 de luminări, iar pentru scenă, rampă și culise, se întrebuințau lămpi primitive cu rapiță, în formă de rață."

Mai tîrziu, cînd de la rapiță se va trece la petrol, lămpile așezate în același jgheab cu nisip, vor atrage mereu atenția actorilor, care nu o dată se vor opri din tirada de dragoste sau provocarea eroică, pentru a sufla cu toată convingerea în lampa refractară.

Pe cortină erau zugrăvite o liră și cornul abundenței. Figura aceasta simbolică era dezmințită de foarte multe ori de încasări, ceea ce n-a împiedicat să fie totuși motivul tuturor cortinelor timpului.

Repertoriul vremii se compunea în majoritate din melodrame ca : *Ben Leil, fiul nopții, Don Cezar de Bazan, Cei șapte cavaleri de Lara, Nopțile venețiene, Caterina Haward, Două orfeline, Pirații, Cerșetorii în haine negre, Curierul de Lyon, Mușchetarii,* tot piese care sfîrșeau cu biruința celor buni și înfrîngerea celor păcătoși. Sinceră și nereținută, galeria trăia aievea marile momente ale melodramelor izbucnind în dezaprobatoare huiduieli cînd sceleratul piesei comitea o nouă fărădelege sau plîngînd cu : „Ah, sărăcuța de ea !" pe ingenua supusă tiraniei piraților.

„Într-o seară, se juca *Mușchetarii.* Într-unul din acte, care se petrece pe o corabie, în plină mare, Athos ucide pe Mordaunt, al cărui cadavru, cu pumnalul înfipt în

piept, plutește pe valuri, adică e tras, de-a lungul scenii, printre cîrpele umflate care închipuiesc marea. A, — formidabile huiduieli și strigăte de : «Bis ! Bis ! Să mai treacă o dată !...» care însoțeau acest sfîrșit de act."

Pentru stagiunea 1858, Theodorini angajează și pe Marița Blonda (Constantinescu), Costache Dimitriade, Catinca Mihăescu și profesorul de declamație de la Conservatorul din București, Ștefan Velescu.

Ca omagiu adus eforturilor lui Theodorini, ctitorii olteni îl recunosc ca proprietar, — dar, cum peste un an Iohan Wachman îl chemă la București pentru a concura la direcția Teatrului cel Mare, Theodorini părăsește Craiova, închiriind teatrul moșierului Scarlat Gănescu. Noul director angajează pe Maria Stoenescu de la București.

În 1861, Theodorini se înapoiază la Craiova, reluînd direcțiunea trupei și primenind ansamblul masculin prin aducerea a patru tineri actori de comedie : I. Tănăsescu, Dimancea, I. D. Crețu și C. Constantinescu. În 1867, Theodorini mai angajează pe Ion Anestin și surorile Victoria și Maria Cristescu. Stagiunile se succed spre satisfacția craiovenilor, cu repertorii variate și efortul unei cît mai bune realizări.

În 1871, în ianuarie, Theodorini, chemat la București să susțină stagiunea „ce fusese întreruptă prin fuga directorului trupei", ia cu el pe Maria Theodorini, Raluca Stavrescu, Tudora Pătrașcu, Maria Stoenescu, Luța Popescu, A. Dimancea, Tănăsescu, Petrescu, Romanescu, Miler, Sterian și Racotă, urmînd ca restul trupei să continue stagiunea craioveană.

Succesul lui Theodorini și al trupei sale l-ar fi făcut să mai rămînă, dacă Maria Flechtenmacher — fostă actriță și prima gazetară română — n-ar fi început o campanie, în care îl acuza că prin venirea lui a lăsat pe drumuri șase actori și tot atîtea actrițe, care n-au avut unde se angaja. Atacat pe nedrept, Theodorini răspunde tot prin presă „că el nu a venit peste dînșii, ci chemat de guvern a fost silit să-și părăsească teatrul din Craiova, în mijlocul stagiunii, pentru a umple golul ivit pe scena teatrului din București, provocat din pricina actorilor ce au făcut pe directorul lor să-i părăsească". Campania aceasta supără mult pe prea sensibilul Theodorini, dezvăluind o stare nervoasă cu totul îngrijorătoare, care crește și mai mult pe vară, cînd se întoarce la Craiova,

prin durerea pierderii unei fetiţe. Din pricina acestei stări, Theodorini nu mai poate face efortul unei înnoiri şi teatrul se resimte. Curînd latifundiarii acuză pe Theodorini de ingratitudine, iar publicul rărește simţitor venirile-i la teatru. În această stare de spirit, Theodorini primește bucuros contractul oferit de Theodor Aslan de la Iaşi şi porneşte însoţit de soţia lui şi o mică, dar bună formaţie, în frunte cu Tănăsescu şi Serghie, dar — vezi *Teatrul ieşan* — criza de nervi ce o are înainte de ridicarea cortinei, şi avizul doctorului, îl sileşte să se întoarcă la Craiova.

După o stagiune de repauz, timp în care joacă restul trupei, Theodorini, părînd întremat, vrea să reia rolul din *Don Cezar de Bazan* şi, cu toată ezitarea camarazilor, se decide reprezentarea. Contactul cu rampa, emoţia revenirii după un an, amintirea crizei avute la Iaşi şi mai ales boala aceea care ne-a doborît atîţia artişti de seamă, declanşează o nouă criză, cu furii, silind actorii să-şi lege directorul. Trimis de familie la Viena, se stinge departe de ai lui, fără să i se ştie nici mormîntul. Avea doar 54 de ani.

Maria Theodorini ia în mînă frînele teatrului, iar pentru deschiderea stagiunii 1874, angajează pe actorul, de foarte bună reputaţie, Theodor Vasiliu care, după doi ani, deveni soţul ei, luînd şi conducerea trupei.

Între timp sînt angajate : Aristizza Romanescu, Clotilda Ademolo-Calfoglu, comicul N. I. Popescu, apoi pe Nicolae Petreanu şi V. Hasnaş. Repertoriul urmează cam aceeaşi linie ca a teatrului din Iaşi, avînd acelaşi model al Bucureştilor.

În 1882, Theodor Vasiliu moare şi Maria Theodorini reia pentru a doua oară conducerea teatrului şi anii trec greu, pînă la 1886 cînd marea Elena Theodorini vine la Craiova încărcată de laurii străinătăţii şi, punînd la dispoziţie suma trebuitoare, reface teatrul. Reparaţiile durară un an, iar trupa se stabili pe acest timp la Caracal, jucînd în Teatrul Jianu, care pe vremuri fusese chiar grajdul boierului haiduc.

Renovarea teatrului fu serioasă, cuprinzînd nu numai prefacerea faţadei şi noua zestre de decoruri, ci introducerea electricităţii, — cu motor propriu — ridicarea de încăpătoare magazii pentru decoruri şi recuzită, cum şi îmbrăcarea în pluş roşu a lojilor şi a mobilierului. Pen-

tru noua stagiune direcţia angajează pe tenorul A. Bobescu cu ansamblul său de operete compus din Anton şi Al. Alexandrescu, Handoca, Iulian-fiul, Margareta Alexandrescu, Eugenia Procopiu-Olăreanu precum şi pe actorii Pandele Nicolau, Al. Olăreanu. Deschiderea se face cu *Păunaşul codrilor*, după care urmează *Orfanul din Dorna*, *Olteanca* şi alte operete care readuc craiovenii la teatru.

În 1889, Maria Theodorini, directoarea şi proprietara teatrului, vrînd a da instituţiei un caracter oficial, intervine pe lîngă guvern să formeze o Societate Dramatică în conformitate cu legea şi regulamentul teatrelor din 1978.

Societatea dramatică se constituie din : Maria Theodorini, Maria Petrescu, Chlotilda Calfoglu, Maria Anestin, Ion Anestin, Costache Petrescu, Vasile Hasnaş, Ion Tănăsescu şi I. Fărcăşanu.

Corpurile legiuitoare recunosc noua societate dramatică ca persoană morală, iar guvernul numeşte preşedinte al Comitetului pe N. Economu şi membri pe Ulysse Boldescu şi dr. I. Atanasescu. Din partea actorilor societari sunt aleşi membri în Comitet : Maria Theodorini, Ion Anestin şi Ion Tănăsescu.

Maria Theodorini plecînd în Italia să-şi vadă fiica, Comitetul rămîne a face noile angajamente, dar cum la întoarcere fosta directoare nu fu de acord cu angajarea elementelor de operetă, considerîndu-le opuse scopului pe care trebuia să-l aibă societatea dramatică, demisionează, închiriind teatrul pe primul an cu 6.000 lei anual plus 4.000 pentru garderobă, repertor, recuzite şi decoruri, iar pe anii următori cu un total de 12.000 lei anual.

Prima stagiune, în care primează opereta, soldîndu-se cu excedent (3.392 lei) comitetul perseverează pe drumul indicat de gustul publicului, perfectînd ansamblul muzical prin angajarea Irinei de Vladaia, tenorii Vasiliu şi Raşianu, corişti, instrumentişti — dintre care unii aduşi de la Viena.

Pentru stagiunea 1891—92 teatrul angajează pe tenorii Băjenaru, C. Grigoriu şi Bărcănescu iar baritoni pe C. Petrescu, Ghimpeţeanu şi Nicu Poenaru care se lansează cu *Vînzătorul de păsări*, devenind curînd unul din cei mai mari artişti ai vremii.

La sfîrşitul stagiunii sunt avansaţi societari : Al. Nanu, Ion Livescu şi Al. Demetrescu Dan, iar în stagiunea următoare sunt angajaţi printre alţii : Maria Cornescu, Lu-

creţia Petrescu, Zoe Condurato, Maria Nicolau, Mia Theodorescu, F. Simionescu etc.

Siguri pe ansamblul lor, actorii în frunte cu A. Bobescu cer Comitetului voia de a face un turneu de operete în Bucovina și, după o serie de spectacole la București, pornesc spre Cernăuți. Trupa se compunea din Irina de Vladaia, Iosefina Găluşcă, Eliza Odeseanu, Profira Fărcăşanu, Maria Nicolau, Ion Băjenaru, Nicu Poenaru, Ștefan Iulian-fiul, Fărcăşanu și primii comici : Ion Tănăsescu, Ion Anestin și N. Popescu. Maestru de orchestră : Neuwirthe.

Sosesc în Cernăuți în iunie 1893, reprezentînd cu mare succes *Mascota*, *Vînzătorul de păsări*, *Briganzii*, *M-lle Nitouche*, *Fata mamii Angot*, *Clopotele din Corneville*, *Frumoasa Elena*, *Mikado*, *Giroflé-Girofla* etc. Presa germană n-are decît cuvinte de laudă, iar *Gazeta Bucovinei* scrie :

„Trupa românească de operetă din Craiova a repurtat în aceste două seri adevărate succese morale, chiar și cei mai preveniți împotrivă-i, n-au putut să nu-și exprime admirația pentru cîntul și jocul artiștilor români".

O lună durează triumful ansamblului românesc, care este comparat și găsit superior faimosului Karl Theater. Sufragiile sunt pentru Vladaia, Poenaru, Iulian, I. Tănăsescu, I. Anestin și N. Popescu. Fie că triumful a fost prea mult moral, fie o administrare neatentă, fapt este că trupa trebuie să se oprească la Piatra-Neamț să dea cîteva reprezentații, iar directorul ei să pună în gaj bagajele actorilor, care prinzînd de veste le-au pus în siguranță.

Creditorii au reclamat Teatrului Național din Craiova, dar cum trupa fusese în impresariatul Bobescu-Efrem Ionescu, datornicii n-au avut decît satisfacția de-a provoca demisia primului și declararea în stare de faliment a celuilalt. Guvernul avea desigur alte ocupații decît sprijinirea unui turneu ce cu adevărat făcuse propagandă în Bucovina — ca de obicei.

După întoarcere, ansamblul suferă schimbări. O parte din actorii lansați, după o stagiune, două, pleacă atrași de Capitală, iar teatrul face noi angajamente printre tinerele elemente ca prima dona Margareta Demetrescu Dan, Leontina Ioanid, Caliopi Şeinescu și alții.

În 1900, bugetul prea încărcat al ansamblului de operetă (soliști, cor și orchestră) face teatrul să se reîntoarcă

la dramă și comedie, care de cîțiva ani erau neglijate. Cum repertoriul însă era tot cel vechi, iar publicul se dezobișnuise de gen, teatrul merse greu pînă în 1904, cînd, ca președinte (acesta era titlul iar nu cel de director) al Teatrului, veni marele cîntăreț de faimă mondială Grigore Gabrielescu.

Noul conducător găsi instituția pe pragul falimentului (chirie și alte plăți în restanță cu 2 ani) și cu multe străduinți și influențe reuși prin sporirea cu 80.000 lei a subvenției și o economie aprigă, să aducă îmbunătățiri scenei, costumelor, recuzitei și să potolească furia creditorilor. Tot Gabrielescu organizează reprezentații populare, matineuri pentru școlari și, revizuind repertoriul, reuși să imprime teatrului un nou ritm. Sub directoratul lui este angajat Const. Radovici, care împreună cu trupa sa colindă țara cu piesa *Drama din Belgrad*, lucrare făcută de el însuși și trecută — pentru prestigiu — sub nume străin. Actualitatea subiectului și asemănarea foarte mare a actorului Victor Antonescu cu regele asasinat asigurase turneului o lungă durată. O dată cu Radovici sunt angajați Maria Hagiescu, Romald Bulfinsky, Victor Antonescu, Mihalache Ionescu și alții.

După o stagiune, Radovici pleacă la Berlin, iar Gabrielescu adaugă ansamblului craiovean pe Aglae Pruteanu, State Dragomir și Profir de la teatrul din Iași.

În 1907 este numit președinte al comitetului avocatul Virgil Broscărescu care angajează pe Petre Sturdza, Coco Demetrescu, Stela Poenaru, G. Ciprian și Alex Buzescu, iar mai tîrziu soții M. Fotino. Repertoriul înscrie noi piese ca: *Un dușman al poporului*, *Sub epolet*, *Odeta*, *Samarul lui Moș Martin*, *Hamlet*, *Un alibi*, *Fățarnicii*, *Arlesiana*, *Aleluia*, *Răzvan și Vidra*, *Despot-Vodă*, *Ca frunzele* și *Ocolul pămîntului* (după Jules Verne). Sigur pe valoarea ansamblului craiovean, Virgil Broscărescu dă un ciclu de 14 spectacole la București, în sala Teatrului Liric, care se bucură de unanime aprecieri pentru jocul plin de naturalețe (subliniat și de I. L. Caragiale).

O neglijentă administrare face pe V. Broscărescu să se retragă după doi ani de vie activitate, acoperind cu propria-i avere lipsurile de care nu era întru nimic vinovat. În locul său este numit Al. G. Olteanu, care umple spațiul de timp dintre 1909 și 1911 fără alt aport decît readucerea lui Const. Radovici, care se reîntorsese

de la Berlin, unde jucase cu Agatha Bârsescu. *Clou*-ul stagiunei este *Taifun*, a cărei montare este comandată la Berlin și regizată de Radovici, care o văzuse acolo. Tot ca repertoriu nou găsim : *Radu de la Afumați, Zile de sărbătoare, Papa Lebonard, Stingerea, Unchiul* și *Baricada*.

În 1911, este numit director scriitorul Emil Gârleanu, a cărui conducere ia proporțiile unei adevărate renașteri a scenei craiovene.

Cult, entuziast și dotat cu mult gust, Emil Gârleanu este primul mare animator al teatrului craiovean de la Theodorini încoace. După o serioasă punere la punct a instalației tehnice, Gârleanu compune un repertoriu care prezintă piesele străine moderne ale epocei și dă o deosebită atenție repertoriului românesc.

Pentru a mări atracția, Gârleanu aduce săptămînal în reprezentație pe Petre Liciu, I. Brezeanu, Aristide Demetriade, Tony Bulandra, N. Soreanu, I. Livescu, Maria Giurgea, Lucia Sturdza, Maria Filotti, iar ansamblului fix reușește să-i adaoge pe Agatha Bârsescu, Romald Bulfinsky, I. Morțun, care, alături de actorii existenți, ca soții Ștefan și Lucia Braborescu, Mișu și Aura Fotino, Stela Poenaru, Fany Rebreanu (al cărei soț, Liviu Rebreanu, era secretar literar al teatrului), Coco Demetrescu, Dan Demetrescu, Luiza Ferary, soții Olariu, Tudor Călin, Getta Kernbach etc. formează o trupă capabilă să interpreteze cel mai variat repertoriu străin și autohton.

Stagiunea 1911 se deschide cu un spectacol compus din *Rapsozii* de Victor Eftimiu, cu Demetrescu Dan, Ștefan Braborescu și Fany Rebreanu, *Cînd ochii plîng* de A. de Herz, cu Agatha Bârsescu în rolul prim, și *Văduvele lui Daniel* de Carmen Sylva, cu I. Morțun, R. Bulfinsky și Coco Demetrescu, iar la deschidere iau parte ministrul de resort, C. Arion, directorul Teatrului Național, I. Bacalbașa, și numeroși scriitori în frunte cu Dimitrie Anghel, St. O. Iosif, V. Eftimiu, M. Sorbul, I. Bassarabescu, Herz, Oreste, Cazaban, Cincinat Pavelescu, Soricu, C. Nanov, Corneliu Moldovanu, Ciotori, veniți din București pentru a marca prin prezența lor importanța ce dădeau cu toții efortului lui *Emilgar* de a ridica scena craioveană la măreția ei trecută.

Prețuirea se dovedi dreaptă, Gârleanu desfășurînd o activitate uluitoare, neezitînd să îmbrace la nevoie bluza albastră a lucrătorilor și trecînd pe scenă să lucreze

alături de tapițeri sau să colinde toate instituțiile bucureștene pentru a obține banii cu care a înzestrat teatrul cu calorifer, decoruri, costume și recuzite, în mare parte aduse de la Berlin.

Cunoscînd publicul, Emil Gârleanu compune un repertoriu format din piesele ce se jucau în Capitală, iar din literatura dramatică originală dă o vădită preferință tinerilor. Între 1911 și 1914 teatrul craiovean reprezintă : *Scrisoarea pierdută, Năpasta, D-ale carnavalului, Cometa, Înșir' te Mărgărite, Ariciul și sobolul, Cine era* de E. Lovinescu, *Vlad Țepeș* de M. Sorbul, *Manechinul sentimental, Vicleniile lui Scapin, Hoții, Loncadiera, Păpușile* (cu Aristide Demetriade și Lucia Braborescu) *Institutorii* (cu N. Soreanu), *Heidelbergul de altădată* (cu Tony Bulandra), *Sapho* (cu Lucia Sturdza), *Banii* (cu Petre Liciu), *Prostul* (cu I. Morțun, Maria Filotti și Coco Demetrescu), *Disciplina, Portofoliul, Apostolul* (cu R. Bulfinsky), *Nepoftitul, Ca să fii fericit, Brîndușa, Tinerețe* (de Max Halbe), *Taina (Boubouroche), Colonelul Brideaux, Cămașa fericitului, Legatarul universal* (cu Coco Demetrescu), *Rosemarie* (cu Lucia Braborescu) etc.

Pentru popularizarea pieselor originale, Emil Gârleanu editează o bibliotecă, iar programului îi imprimă o serioasă ținută, ridicîndu-l la nivelul unei adevărate reviste de literatură și artă. În 1914, de acord cu confratele său Mihail Sadoveanu, face schimbul ciclului de 30 de spectacole, care oferă teatrului craiovean un atît de frumos succes la Iași.

Părăsind principiul *vedetei* secondate de *umplutură*, Gârleanu formase întreaga echipă numai din actori care dețineau într-o piesă rolul principal, obținînd astfel cel mai strălucit ansamblu, de vreme ce ultimul rol episodic era azi susținut de un actor care cu o seară două în urmă, purtase piesa pe umeri.

În primăvară, cucerită de angajamente mai bogate, o parte din actori pleacă. Romald Bulfinsky și I. Morțun sunt angajați la București, soții Braborescu la Iași și cum curînd după aceea se stinge și Gârleanu, teatrul craiovean își începe colecția de directori-avocați inaugurată cu av. Isidor Chețeanu care stă pînă aproape de deschiderea stagiunei, cînd este numit din nou Al. Olteanu, care conduce pînă în 1916, cînd ulanii rechiziționează teatrul și prefac în grajd scena. Cînd, revoltat, Al. Olteanu pro-

testă contra acestei silnicii aduse unui institut de artă, fu arestat și internat ca ostatec.

După un an de grele lipsuri și umilinți, decanul teatrului, Ion Anestin și Al. Nanu plecară la București și, prezentîndu-se comandamentului, expuseră situația, cerînd voia de-a juca în teatrul lor ocupat în ultimul an de toate trupele nemțești. După multă străduință, cererea fu satisfăcută cu condiția ca spectacolele să fie puse sub stricta supraveghere a autorităților militare, prețurile fixate de comandatura locală, iar repertoriul puricat de cenzură.

Ansamblul era compus din : Ion Crețu, Ion Anestin, amîndoi ieșiți la pensie de mult, dar readuși pentru prestigiul lor față de public, Coco Demetrescu, Mihalache Ionescu, Al. Nanu, Remus Comănescu, Gr. Tăut, Radu Demetrescu, Sica Serghie, Marioara Fărcășanu, Stela Poenaru, O. Rocoș, Margareta Dan, Lucreția Radovici, Maria Rusescu, L. Divarius și Mihăilescu Brăila.

Comandatura fixează prețurile lojilor și stalurilor la jumătate decît înainte, iar galeria o reduce la 0,25 bani, dar cum românii umplu teatrul pînă la ultimul loc, rețetele permit un trai mai omenesc. Din încasările serale se scădeau cheltuielile, iar ceea ce rămînea se împărțea pe puncte atît la cei ce jucau, cît și la pensionari și familiile actorilor mobilizați.

Repertoriul se compunea din comedii franțuzești, anunțate pentru îmblînzirea cenzurei sub fictive nume de autori germani. În urma succesului obținut, stagiunea se prelungi pînă la sfîrșitul lui mai, cînd obișnuit teatrul se închidea în martie.

După război, teatrul craiovean decade treptat, cu toate eforturile ce au depus cîțiva buni directori și personalul artistic.

Guvernul Marghiloman numește la direcție pe N. Cantuniari, care reia vechiul repertoriu, apoi o dată cu venirea liberalilor se reîntoarce Al. Olteanu, înlocuit curînd cu avocatul Sandulian (1920—21) care introduce șezători artistico-literare (conferințe, canto, declamație). În 1922 guvernul numește director pe Șt. Boțoiu (avocat, bineînțeles), care nu deschide însă stagiunea în urma unei anchete. Pentru a salva situația se face o nouă numire în persoana avocatului Constantinescu.

În 1923 guvernul încredințează direcția lui Grigore Drăgoescu, a cărui conducere reia firul rupt de la moar-

tea lui Gârleanu. La curent cu mișcarea teatrală din apus, noul director începe prin atît de necesarele modificări tehnice, construind cupola (Fortuny), suprimînd avanscena și înlocuind-o cu un *proscenium* și revizuind instalația electrică. Conștient de importanța regizorului, directorul Drăgoescu aduce de la București pe Victor Bumbești și pe pictorii Feodoroff, Brătășanu și Velisarato, montînd în condițiuni excepționale *Maria del Carmen*, *Glauco*, *Fata din dafin*, *Nyu*, *O nuntă în revoluție*, *Pescuitorul de umbre*, *Legenda funigeilor*, *Interior*, *Turburarea apelor* de Blaga, *Georges Dandin*, *Înălțarea Hanellei* (Hauptmann), *Cruciulița Roșie* (Radu Gyr și Milcu), *Thebaida*, *Căsătoria*, *Visul unei nopți de vară*, *Polyphème*, *Gringoire* și *Tatăl*. Pentru interpretare, în afară de noi angajamente (Dora Cosmanovici, Maria Crețulescu, Ortansa Tudoraș, Dordea, Țancovici Cosmin, N. Dumitriu, Tudor Călin sau foarte tinerii A. Pop Marțian și Cezar Rovințescu), aduce în reprezentație actori din Capitală în frunte cu Ion Manolescu.

Renunțînd la salariu, pe care l-a dăruit fondului de rezervă al casei pensiilor și nu o dată făcînd față plăților din banii săi, directorul Gr. Drăgoescu reușește să trimită la Viena 18 actori în călătorie de studii, ceea ce constituie un caz unic în analele teatrului românesc.

Cele trei stagiuni Drăgoescu readuc teatrul craiovean la ținuta cuvenită, iar în 1927, cînd vine la direcție scriitorul Dongorozi, linia predecesorului este continuată cu rîvnă și merit.

Noul conducăător aduce pe regizorul Victor Ion Popa, care montează *Enric IV* de Pirandello, *Așa e dacă vi se pare* de același, *Cămila trece prin urechile acului*, *Un erou* de N. Kirițescu, *Poil de Carotte* și *Școala femeilor*, după care pleacă la Cernăuți, stagiunea continuînd în majoritate cu reluări. Scriitorul Dongorozi introduce spectacolele de duminică la școli, penitenciare și căzărmi, totalizînd astfel patru spectacole într-o zi. De asemeni, în lunile de vacanță, teatrul formează echipe care joacă la țară, la Băilești, Segarcea, Cetate, Filiași etc., după exemplul dat de marii înaintași.

În 1927 este numit avocatul Șt. Boțoiu, dar cum teatrul ia foc într-o după-amiază de august, stagiunea se începe tocmai în decembrie, într-o sală de cinematograf amenajată destul de rudimentar, cu *Trandafirii roșii*, continuîndu-se cu *Patima roșie*, *Ispita*, *Comoara de aur*,

Irena, Cuiburi sfărîmate, Samson, Arleziana etc. Tot în această stagiune, trupa inaugurează teatrul din Timișoara, unde face o stagiune de două luni.

Stagiunea Dongorozi este cîntecul de lebădă al vechiului teatru craiovean. În tot spațiul de timp cuprins între această dată și închiderea definitivă, teatrul nu face decît să decadă.

Neputința vinovată a conducerii centrale, incapabilă de cel mai mic efort, sfîrșește prin a îngropa definitiv teatrul ridicat cu atîta însuflețire de boierii olteni și păstrat cu atîta trudă de soții Theodorini și cei ce cu vrednicie le-au urmat timp de 78 de ani.

TEATRUL NAȚIONAL CLUJ

Dat fiind importanța pe care atît Maria Tereza, cît și fiul său Iosif au dat-o teatrului pentru germanizarea imperiului, Ardealul cunoaște încă din ultima pătrime a veacului al XVIII-lea formațiuni actoricești bune și repertoriul Vienei, iar sașii Sibiului ridică în 1788 cel dintîi teatru german.

Acestei mișcări se opune șovinismul maghiar, care întreprinde o contrabalansare prin crearea unei trupe ungare permanente la Cluj, unde după serioase eforturi reușesc a clădi un spațios teatru în anul 1821. Paralel mișcării ungare, românii își creară și ei teatre, dar fără permanență. O primă încercare serioasă are loc la Blaj — asemuitoare cu aceea de la Sf. Sava — unde se formează o societate de diletanți care, ajutați de protopopi, înjghebează o sală cu cortină și decoruri, activînd aproape cinci ani. Repertoriul, fără îndoială, va fi fost fără prea mare valoare, membrii societății avînd și alte preocupări decît înmagazinarea prea multor tirade și aceasta pare a reieși din entuziasmul lui Timotei Cipariu cînd, în 1836, împreună cu George Barițiu, vede teatrul de la București al „Societății Filarmonice“ și asistă la *parastisirea a două drame în cîte un act.* Stabilit la Brașov, George Barițiu reuși să formeze un ansamblu de diletanți și la sfîrșitul anului 1838 să dea cea dintîi reprezentație cu *Inimile mulțumitoare,* tradusă de el. Reprezentații în românește mai auziseră ei brașovenii la tru-

pele germane care au jucat *Vecinătatea periculoasă* de Kotzebue, baletul *Liberarea valahilor* și drama *Horia și Cloșca* între anii 1815—1824, dar cu o românească stîlcită pînă la nerecunoaștere.

Apropierea de Principat a menținut Brașovul într-o continuă legătură, iar grupurile diletanților imitau realizările teatrelor muntenești. Mai tîrziu, turneele trupelor Tardini-Vlădicescu, Mihail Pascaly și Millo dau ardelenilor ocazia de a vedea adevăratul teatru românesc.

Între 1860—66, Fany Tardini și Vlădiceștii dau numeroase cicluri de spectacole la Brașov, iar turneul Mihai Pascaly în 1866 nu numai că rămîne o lună încheiată la Brașov, dar merge la Sibiu, Lugoj, Timișoara, Arad și Oravița, pretutindeni primit cu toată căldura, înscriind mari succese mai ales cu piesele originale. În 1870, Millo întreprinde la rîndul său un turneu, începînd tot cu Brașovul și continuînd cu Sibiu, Cluj și Oradea. Turneul Millo este un adevărat marș triumfal, iar entuziastei admirații ardelene se alătură respectuosul omagiu al maghiarilor din Cluj, care lasă pe marele artist să joace pe scena teatrului lor, cinste ce nu fusese făcută nimănui pînă atunci.

Un an mai tîrziu, Mihail Pascaly revine și reluînd itinerariul îi adaugă Blaj, Năsăud și Oradea, unde trupa înscrie osebit succes.

Turneele acestea deschid nu numai pofta de spectacol, ci și ideea creării de trupe permanente, iar inimoșii ardeleni ca Iosif Vulcan, directorul *Familiei*, Iosif Hodoș, Alexandru Mocioni și alții pun bazele Societății pentru fond de teatru român, ducînd lupta pînă și de la tribuna Parlamentului din Pesta. Activitatea societății se va desfășura de-a lungul unei jumătăți de veac, realizînd, dacă nu tot ceea ce își propusese, în orice caz o bună parte din programul mereu stînjenit de unguri.

„Și s-a întîmplat în vremea asta lucru ciudat și demn de reținut. Un tînăr bănățean, o calfă de pantofar, Gheorghe Pettco, ș-a părăsit într-o bună zi uneltele, ș-a schimbat numele în Petculescu și a intrat într-una din trupele de teatru ce jucau prin Banat (rămasă necunoscută) și a format mai tîrziu o trupă modestă a sa și a jucat ani mulți piesele de pe vremea de atunci."

Pe la 1869 îl găsim pe tînărul Petcu în trupa lui Vlădicescu, la serviciul de scenă și corist-figurant, de unde pleacă la Lupescu, care ocupîndu-se serios de el,

peste cîțiva ani încredințîndu-i și mici roluri în care inimosul ciubotar se dovedi adevărată calfă și în teatru, iar mai tîrziu socotind meșteșugul învățat, lugojanul trecu munții înapoi și reuși să capete autorizație de la guvernul din Pesta pentru a forma o trupă de teatru românesc.

Cu trupa aceasta, formată din elemente ce cunoscuse la noi, colindă cincisprezece ani Transilvania, Maramureșul, Crișana și Banatul, horind cîntecele lui Alecsandri și Millo, jucînd pe Negruzzi, Carada și Kotzebue pînă la 1889. Ce va fi fost viața acestui mucenic al teatrului ne lasă să bănuim epitaful ce și-a făcut singur : „Fost-am directorul primei Societăți de teatru român din Ungaria și Transilvania, petrecînd o viață amară de la 1870 pînă la finele vieții mele 1889".

Atenți la entuziasmul ardelenilor pentru turneele Tardini, Vlădicescu, Pascaly și Millo, ungurii făcură atîtea greutăți, că trupele românești nu mai putură trece granița mai bine de un sfert de secol. În mai tot acest timp diletanții continuară apostolatul, creînd și întreținînd gustul pentru teatrul neamului. Abia în 1913 ansamblul Antonescu, cu Maria Ciucurescu și Ion Brezeanu, va putea obține autorizație de turneu, aducînd Ardealului rămas la Alecsandri, pe marele Ion Luca. Pînă atunci, de la Millo și ultimul turneu al lui Pascaly ardelenii nu văd decît în 1908 pe marea tragediană Agatha Bârsescu și în 1911, cu prilejul semicentenarului [Astrei] de la Blaj, pe Aristizza Romanescu și Petre Liciu.

Cum cei din Regat nu mai puteau veni, iar vrednicul Petculescu închisese ochii în penultima decadă a veacului și trupele diletanților se complăceau într-un repertoriu de comedii foarte ușoare, soarta teatrului românesc părea pecetluită, cînd din mijlocul acelei Societăți pentru fond de teatru român se ridică un tînăr entuziast și dotat : Zaharia Bârsan.

Bursier al Societății, cu studii serioase făcute în străinătate și Regat, tînărul poet-actor reia lupta și desfășoară o activitate impresionantă pentru vremea aceea. Turneele sale, în care predomină repertoriul de dramă și vers, cuprind întregul Ardeal și umplu cu prisosință spațiul dintre 1900 și 1913.

După ce „S-a potolit furtuna" și fruntariile au cuprins așezarea veche a neamului, îi este dat lui Zaharia

Bârsan în decembrie 1919 să deschidă şi să conducă teatrul, devenit Naţional, al Clujului.

Înfiripînd pe grabă o trupă, stabilind liniile unui repertoriu cu care să facă faţă, poetul, cu vechea-i energie, desfăşurată pe timpul apostolatului celor 13 ani, reuşeşte să suplinească lipsurile şi să ţină stagiunea cu tot şirul marilor greutăţi ale oricărui început.

Stagiunea următoare se resimte de lipsa unui repertoriu permanent, care să dea timp pentru pregătirea noilor spectacole, înscriind totuşi nu mai puţin de 21 de premiere, cifră elocventă pentru efortul depus de personalul artistic. Repertoriul aduce pe Caragiale, de Flers şi Caillavet, Kistemaekers, Daudet, Björnson, Goldoni, Fulda etc.

Stagiunea 1922—23 prezintă pe Molière, Gorki, Rostand, Grillparzer, Davila, Igena Floru, dar şi *Manevrele de toamnă* ale cărei 14 spectacole dovedesc precis preferinţa publicului. Direcţiunea Zaharia Bârsan îşi întinde activitatea pînă în 1927, purificînd treptat repertoriul, pregătindu-şi publicul şi formîndu-l pentru marii clasici şi teatrul contemporan de calitate.

Din Shakespeare reprezintă *Hamlet*, *Visul unei nopţi de vară*, *Nevestele vesele din Windsor*, *Shylock*, *Macbeth* şi *Poveste de iarnă*, de Molière, *Doctorul fără voie*, *Avarul* şi *Vicleniile lui Scapin*. Adevărul este că nici lucrările marilor clasici şi nici teatrul modern al lui Ibsen, Tolstoi, Shaw, Strindberg etc. nu au succese de serie şi instituţia trebuie să facă concesii jucînd farse şi comedii prea uşoare pentru prestigiul ei.

În 1927 este numit Victor Eftimiu în calitate de director general, dîndu-i-se şi conducerea Operei, dar omul care fusese în stare să imprime Teatrului Naţional din Bucureşti un nou ritm, se izbeşte aci de anemia bugetului şi o atmosferă ostilă, care-i reduce activitatea la cîteva bune montări (*Comedia fericirii* de Effreino, *Nyu* de Ossip Dimov) şi la o prea scurtă şedere. În locul său este numit profesorul N. Bănescu, căruia curînd îi urmează direcţiunea Const. Pavel, din ale cărui repertorii, cu excepţia *Cadavrului viu*, *Medeea*, *Meşterul Manole*, *Cruciada copiilor* (ambele de Lucian Blaga), *Regele Lear*, *Maria Stuart* şi alte foarte puţine piese moderne, sunt destul de slabe.

În 1931 revine la direcţie poetul Zaharia Bârsan şi stagiunile se succed fără salturi, fără strălucirea ce s-ar

cuveni marelui centru ardelean, spre satisfacția minoritarilor.

TEATRUL NAȚIONAL CERNĂUȚI

Cu nepăsarea atît de caracteristică politicienilor români pentru tot ceea ce este artă și cultură, teatrul orașului Cernăuți se găsea încă în mîinile minoritarilor, deși trecuse trei ani de la Unire.

Trupa era germană și funcționa pe baza caietului de sarcini, obișnuit teatrelor comunale din imperiul austriac.

În decembrie 1921 se iscă un conflict între studențimea românească și conducătorul teatrului dr. Popp. Conduși de profesorii universitari Constantin Berariu și Romulus Cândea, studenții ocupară teatrul, baricadîndu-se, și anunțară autoritățile că nu-l vor părăsi, decît dacă va fi prefăcut în Teatru Național. Dîrzenia tineretului universitar scoase din toropeală autoritățile, care sfîrșiră prin a se supune voinței studențimii, numind director pe profesorul Constantin Berariu și săpînd pe frontispiciul clădirii denumirea cuvenită.

Profesorul Constantin Berariu nu era numai un iubitor de teatru, căci pe vremuri scrisese două piese în versuri : *Făt Frumos în grădina Sfintei Vineri* și *Cheleș-Împărat*, dar toată truda și bunăvoința lui se izbește de lipsa de fonduri, care, neîngăduind crearea unei trupe, îl silește să umple cîteva stagiuni cu cîteva cicluri de spectacole făcute de trupe bucureștene.

În urma unui contract făcut de Ministerul Artelor, Petre Sturdza este angajat dimpreună cu soția lui d-na Alice Sturdza, la Cernăuți ca director artistic, direcția administrativă rămînînd tot profesorului Berariu. Petre Sturdza își formează o trupă angajînd pe Ovid Brădescu, Lily și Nae Bulandra, Ilie Cernea, Iancu Constantiniu, Virgil Cordea, Ecaterina Ionescu, N. Bucevschi, Jules Cazaban, Sergiu Dimitrescu, Ion Economu și alții, reprezentînd mai cu seamă piese moderne din obișnuitele lucrări în care juca Petre Sturdza.

În 1925, codirectorii neînțelegîndu-se, profesorul Berariu își dă demisia, iar ministerul numește pe tînărul

profesor Dragoș Protopopescu, care, cu ajutorul scriitorului Nichifor Crainic — pe vremea aceea secretar general la Ministerul Artelor — reușește a anula contractul dintre teatru și Petre Sturdza, iar în același timp obține și mărirea subvenției.

Noul director angajează de îndată o sumă de actori tineri, între care pe soții Gina Sandri și Petre Bulandra, Antoinette Călinescu, Silvia Fulda, Vasile Lăzărescu și elevii de Conservator Grigore Vasiliu, N. Sireteanu, G. Podhorski, I. Mărgineanu, Gh. Mugur. De asemeni angajează pe Aurel Maican ca regizor, pe baronul G. Löwendal ca pictor decorator, iar pentru punerea în scenă a cîtorva piese, pe Victor Bumbești și Victor Ion Popa.

Stagiunea 1926-927 se deschide cu *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan, iar în continuare se joacă *Nyu* de Ossip Dimov și *Glauco* de Morselli, toate trei puse în scenă de Victor Bumbești. Urmează *Henric IV* de Pirandello, *Cămila trece prin urechile acului* de Langer și *Pantallon* de James Barrie, sub direcția de scenă a lui Victor Ion Popa.

Între timp, regizorul Aurel Maican montează *Anonimul, Cinematograful,* apoi *Crimă și pedeapsă* și *Kiki.* Rămînînd angajat definitiv ca director de scenă, Victor Ion Popa pune în scenă *Daria* de Lucian Blaga, *Un erou* de N. Kirițescu, *Cuiburi sfărîmate* de Sandu Teleajen, *Elena* de Radu Sbierea și *Anno Domini* de d. Ion Marin Sadoveanu. Pentru *Un erou* e angajat, de la Craiova, Cezar Rovințescu.

După terminarea stagiunei, profesorul Dragoș Protopopescu demisionează. În locul său vine, provizor, prof. Constantin Berariu, căruia îi succede Victor Ion Popa, deschizînd stagiunea 1927-928 cu *Viforul,* în direcția de scenă a lui Aurel I. Maican, care mai montează : *R.U.R.* de Čapek și *Teatrul din Castel* de Molnar. Cum Teatrul Național din Chișinău are nevoie de regizor, Aurel I. Maican pleacă, rămînînd singur director de scenă Victor Ion Popa, care montează : *Unchiul Vania* de Cehov, *Azilul de noapte* de Gorki, *Colportaj* de Kaiser, *Bava Africanul* de Bernard Zimmer, *Vis rău* de Șișmanov, *Taras Bulba,* dramatizare după Gogol, *Phedra* de Racine, *Jedermann* de Hofmannsthal, *Clopotul scufundat,* de Hauptmann, *Dr. Knock* de Jules Roumains, *Ca școlarii* de Birabeau, *Ratații* de Lenormand, *În larg* de Sutton Vane, *Erou și soldat, Androcles și Leul* și *Pygmalion* de Bernard

Shaw, *Poveste de iarnă* de Shakespeare, *Liga tineri-mii* și *Strigoii* de Ibsen, *Liliom* de Molnar, *Ulciorul spart* de Kleist, *Volpone* de Zweig, *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, *Manechinul sentimental* de Ion Minulescu, *Omul cu mîrțoaga* de G. Ciprian.

Pe lîngă repertoriul de atît de frumoasă și variată ținută, cu traduceri îngrijit făcute și puse în scenă cu acea grijă pe care o va arăta și la teatrul Ventura, în necontenită fierbere creatoare, Victor Ion Popa își întinde preocupările și asupra școlarilor, pentru care creează reprezentații speciale, asupra muncitorilor și soldaților, găsind fiecărei grupări repertoriul și montarea cuvenită înțelegerii ei. Paralel cu această activitate desfășurată în capitala provinciei, organizează turnee regulate în tot cuprinsul Bucovinei, purtînd versul lui Alecsandri de-a lungul și latul veselei grădini.

Din searbădul program face o adevărată revistă de teatru și tot Victor Ion Popa este cel care înființează primul în țară ciclul conferințelor experimentale. Activitatea aceasta uluitoare, într-un domeniu în care conducătorii s-au complăcut mai totdeauna să fie niște mici pașale, se desfășoară de-a lungul a două stagiuni — 1927-1929 — cu rezultate morale imense și cu destul de bune rezultate materiale. Cuceriți de felul occidental al interpretării și montării, minoritarii, atît de refractari de obicei, se apropiară și curînd formară mai bine de jumătate din numărul spectatorilor.

Animată de ideea înființării unui teatru propriu, Maria Ventura, auzind de realizările tînărului director de la Cernăuți, călători pînă acolo să controleze „legenda", iar rezultatul fu angajarea lui Victor Ion Popa ca director de scenă. O dată cu el plecară ca angajați ai noului teatru un mănunchi din actorii cu care repurtase cei doi ani de izbîndă. Actori care s-au afirmat și pe scena noului teatru bucureștean, rămînînd apoi angajați în diferite trupe ale Capitalei.

Rămas golaș, teatrul cernăuțean este încredințat profesorului universitar Alexandru Procopovici, care angajează pe actorii M. Fotino, Aurelian, Moruzan, Annie Capustin, Irimescu etc. Curînd urmează la direcție profesorul Eugen Bădărău aducînd un repertoriu spumos în frunte cu *Fracul* de Dregely, *Prostul* de Fulda și altele la fel, piese în care verva comedianului Mișu Fotino este la largul său, dar care se distanțează prea mult de re-

pertoriul ce cuprindea dramaturgia de la Racine la Bernard Shaw, ilustrată cu atîta strălucire și străduință de direcția Victor Ion Popa.

În anii următori, profesorul Bădărău părăsește direcția lăsînd-o directorului de scenă Mișu Fotino, ca după un timp să revie și iar să plece, înlocuit de profesorul Leca Morariu, sub care teatrul cernăuțean este desființat și oficial.

Născut din entuziasmul studenților, pus pe roate de scriitorul Dragoș Protopopescu și ridicat spre slavă de Victor Ion Popa, Teatrul Național din Cernăuți, căzut în oblăduirea Direcției Generale a Teatrelor, își rezumă adevărata lui viață de artă la trei stagiuni — este drept, excepționale, dar de care conducerea centrală n-are nici o vină. Comodă și timidă totodată, această conducere era normal să prefere desființarea, în locul acelei munci creatoare, de care s-a ferit și la Cernăuți, după cum a știut s-o înlăture și la Chișinău și Craiova.

TEATRUL NAȚIONAL CHIȘINĂU

Început cu milioane, continuat cu milioane, a sfîrșit prin a costa alte milioane, chiar și cînd s-a desființat.

Primele reprezentații au loc în ianuarie 1918, în zilele de 24 și 25, cînd trupa Teatrului Național reprezintă *Fîntîna Blanduziei* și *Răzvan și Vidra,* în sala „Adunării nobilimei" în mijlocul unui entuziasm de zile mari. După o lună, în frunte cu Constantin Nottara, echipa ieșană revine și joacă *Apus de soare* și cîteva comedii de Vasile Alecsandri. Spre vară, o nouă echipă, subvenționată, face un turneu de o lună la Chișinău, Bălți, Soroca, Cetatea Albă și Ismail reprezentînd lucrări din : Caragiale, Alecsandri, Molière, Ursachi, Burlănescu, Lecca, Gogol și Shakespeare. „Afacerea" nemergînd prea bine, trupa se desface și ministrul de resort, conștient de menirea culturală a teatrului, pune la dispoziția dirijorului Blum o importantă sumă, cu care se face o trupă de operete ce este departe de a justifica cheltuiala.

În 1920, ministrul Sergiu Niță formează un Teatru Popular cu o trupă condusă de regizorul Mitu Dumitriu,

reprezentînd Molière, Shakespeare, Alecsandri, Davila și comedii bulevardiere.

În 1921, regizorul Mitu Dumitriu împreună cu marele și nedreptățitul actor Vasile Leonescu, secondați de Const. Mărculescu, Valeria Salater, Decu, Economu, Aurelian și alții, înființează Teatrul Național, reprezentînd un repertoriu adecvat. Trei ani mai tîrziu prestigiul teatrului este „întărit" cu trupa de operete N. Leonard, iar după plecarea ei, trece la direcție scriitorul Ludovic Dauș, care obține și o serioasă subvenție, care se mărește în 1926, cînd teatrul devine oficial, trecînd sub oblăduirea ministerului care îi dăruiește în timp de doi ani, nu mai puțin de patru directori (L. Dauș, Ion Peretz, Ion Livescu și Topîrceanu).

În 1929 este numit avocatul ieșan Corneliu Sachelarescu, om tînăr și entuziast, care aduce imediat îmbunătățiri scenei, construind cer circular de zid, proscenium și revizuind instalația de lumină. Pentru unitatea spectacolelor, Aurel I. Maican revizuiește repertoriul și reușește a realiza o adevărată stagiune de teatru.

Cum un teatru de stat *trebuie* să cheltuiască bani și cum ministerul nu mărește subvenția, directorul Sachelarescu face sacrificii personale, dar, nefiind un Cresus, mecenatul își are repede sfîrșit.

Numind director pe actorul Ion Livescu, guvernul îi dă peste puțin timp concesiunea comercială a teatrului pe termen de cinci ani, o concesiune la care se adaogă o bună subvenție, care durează pînă în 1935, cînd statul renunță la această experiență, despăgubind pe concesionar cu alte milioane.

Un an mai tîrziu, regizorul Maican face un Teatru Municipal cu un ansamblu de operetă, comedie și dramă format din actori locali ai fostului Teatru Național și actori ai Teatrului Național din Iași.

După cincisprezece ani și foarte multe milioane, Chișinăul rămîne fără teatru românesc, lăsînd cîmp liber trupelor minoritare, care dau reprezentații în rusește și idiș, după douăzeci de ani de la Unire.

TEATRELE PARTICULARE

TEATRUL REGINA MARIA

În august 1914 se înființează Compania dramatică Maria Voiculescu-Bulandra cu concursul tînărului lor confrate Ion Manolescu. Stagiunea se deschide la Teatrul Modern — în spatele Băncii Naționale — cu *Soțul ideal* de Oscar Wilde, după care urmează : *Frumoasa aventură* de de Flers și Caillavet, comedia *Un alibi*, *Dama cu camelii* de Dumas-fils, *Maman Colibri*, *Ana Karenina* de Tolstoi, *Moartea civilă* de Giacometti, *Berg-op-zoom* de Sacha Guitry, *Luminatorii* de Henry Bataille, *Invierea* de Tolstoi, *Contesa Sarah* de Georges Ohnet și, din literatura dramatică autohtonă, *Cuceritorul* de A. de Herz.

Succesele mari sunt : Wilde (63 reprezentații), Giacometti (77 reprezentații), S. Guitry (70 spectacole), Dumas (62 reprezentații) de Flers și Caillavet (50 de spectacole) și Tolstoi (40 de reprezentații).

Stagiunea 1915-1916 joacă : *Tosca* de Victorien Sardou, *Îndrăgostită* cu Maria Ventura, de G. de Porto Riche, *Fluture de noapte* de Henry Bataille, *Căminul* de Henry Bernstein, *Să divorțăm* de V. Sardou, *Gioconda* de D'Annunzio, *Strigoii* de Ibsen, *Poliche* de H. Bataille, *Marșul nupțial*, cu Maria Ventura, de același, și *Vijelia* de H. Bernstein. *Marșul nupțial* înscrie 65 de spectacole, Porto Riche 59 și Ibsen 42. Cuartetul Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza, Tony Bulandra și Ion Manolescu sunt în plină glorie, iar fiece piesă este cel puțin o creație pentru unul din ei.

În 1915 stagiunea s-a desfășurat la teatrul Comoedia căruia i se schimbă titlul în Teatrul Regina Maria — Compania dramatică Bulandra pînă în 1924, cînd, intrînd

în asociaţie Ion Manolescu, V. Maximilian şi G. Storin, subtitlul se amplifică. Izbucnirea războiului pune capăt activităţii, care este reluată după încheierea păcii.

Stagiunea 1918-1919 se deschide cu *Stane de piatră* de Sudermann, continuîndu-se cu : *Două pamflete* de Tristan Bernard, *Heidelbergul de altădată* de Förster, *Magistraţii* de Brieux, *Fraţii Karamazov* după Dostoievski, *Sapho* de Alphonse Daudet, *Cafeneaua mică* de Tr. Bernard, *Altă primejdie* de Maurice Donnay, *Mugurul* de Feydeau, *Evantalul d-nei Windermere* de Oscar Wilde, *Ginerele d-lui Poirier* de Augier, *Gringoire* de Th. Banville, *Finul coniţei* de Hennequin şi Veber. Marile succese sunt : *Cafeneaua cea mică* (76 spectacole), *Heidelbergul* (55 reprezentaţii), *Fraţii Karamazov* (39 spectacole), *Sapho* şi *Finul coniţei* (cîte 32 reprezentaţii).

Stagiunea 1919-1920 se deschide cu *Văpaia* de Kistemaekers, după care urmează *Instinctul* de acelaşi, *Marchizul de Priola* de H. Lavedan, *Apostolul* de Loyson, *Noul idol* de François de Curel, *Refugiul* de Dario Nicodemi, *Monna Vanna* de Maeterlinck, *Frou-frou* de Sardou, *Scandalul* de Bataille, *Papa Lebonard* de Jean Aicard, *Puntea* de Grésac, *Lumea în care ţi se urăşete* de Pailleron şi din dramaturgia originală *Prometeu* de Victor Eftimiu.

Marchizul de Priola înscrie 88 de spectacole, *Prometeu* 57, *Văpaia* 37, iar *Nicodemi* 32.

Stagiunea 1920—1921 se deschide cu *Cocoşul negru* de Victor Eftimiu, după care se succed următoarele piese : *Demi-Monde* de Al. Dumas, *Parisiana* de H. Becque, *Răposata mama coniţei* de Feydeau, *Samson* de H. Bernstein, *Păianjenul* de A. de Herz, *Trecutul* de G. de Porto-Riche, *Hoţii* de Schiller, *Cicolatiera* de Tr. Bernard, *Un duşman al poporului, Umbra* de Dario Nicodemi, *Ki-Ki* de A.Picard şi *Raffles.*

Ki-Ki — cu Tantzi Cutava şi Tony Bulandra face 62 spectacole, *Cocoşul negru* 35, *Hoţii* 40 etc.

Stagiunea 1921-922 se deschide cu *Chemarea codrului* de Diamandy, continuîndu-se cu : *Bunbury* de Oscar Wilde, *Diavolul* de F. Molnar, *Suprema forţă* de Haralamb Lecca, *Cidul* de Corneille, *Mărgeluş* de A. de Herz, *Hero şi Leandru* de Grillparzer, *Pottasch şi Perlmutter*, *O biată femeie* de J. Deval, *Nyu* de Ossip Dimov, *Pelicanul* de Strindberg, *Beţia* de acelaşi, *Ţarina* de Lengyel,

Pygmalion de G. B. Shaw, *Minunică* (localizare) și *M'amour* de Hennequin.

Mărgeluș cuprinde 79 de spectacole, *Diavolul* 44, *Ţarina* 40 iar *Nyu* 32.

Stagiunea 1922-923 se deschide cu *Don Juan*, piesă în versuri de Victor Eftimiu. Urmează : *Liliom* de Molnar, *Răzbunarea* de Sem Benelli, *Ecaterina Ivanovna* de Andreev, *Capcana* de Kistemaeckers, *Pui de vultur* de Ed. Rostand, *Cadavrul viu* de Tolstoi, *Pămîntul morții* de Fr. Curel, *Labirintul* de Poliacov, *Familia Shimek, Papa* de Gavault, *Masca și Obrazul* de Chiarelli și *Lysistrata* de Aristofan.

L'Aiglon trece în frunte cu 67 de spectacole (Tony Bulandra rolul titular) apoi *Ecaterina Ivanovna* cu 33 de reprezentații și *Cadavrul viu* cu 26.

Stagiunea 1923-924 se deschide cu *Maria Stuart* de *Schiller*, după care urmează *Magnificul încornorat* de Crommelynck, *Maria del Carmen* de Feliu y Codina, *Hamlet* de Shakespeare, *Carnaval* de Molnar, *Femeia zilei* de Armont și Gerbidon, *Omul care trebuie să moară* de Minulescu, *Othello* de Shakespeare, *Burghezul gentilom* de Molière, *Cărăbușii* de Brieux, *Viteazul înotător* și *Clopoțelul de alarmă* de Gavault.

Schiller face 48 de spectacole, Armont și Gerbidon 54, Molière 32 și Gavault 33.

Stagiunea 1924-925 se deschide cu *Patria* de Victorien Sardou, continuînd cu : *Revizorul* de Gogol, *Vîrtejul* de Ch. Méré, *Floarea de lămîiță* de Birabeau, *Concert simfonic* de Paul Prodan, Kean de Edschmid, *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni, *A iubi* de Paul Geraldy, *Vera Mirzeva* de Urwanzew, *Contele Brechard* de Forzano, *Unchiul a visat* de Vollmöller, *Din dragoste, Domnul de la ora cinci* de Guisson și *Paradisul haimanalelor*.

Penultima comedie atinge 74 de spectacole, *Kean* 73, Birabeau 55, Gogol 39 și Paul Prodan 31.

Stagiunea 1925-926 se deschide cu *Stăvilarul* de G. Carapancea cărei îi urmează : *Amedeu Stînjenel* de Rodan și Vlădoianu, *Discipolul diavolului* de G. B. Shaw, *Comediana* de Bousquet & Armont, *Aripi frînte* de A. de Herz, *Anfisa* de Andreev, *Romanța* de R. de Flers, *Knock* de Jules Romains, *Părăsirea, Procesul altuia* de Paul Prodan, *Dodo și Lulu* de Gorsse și de Flers, *Bătălia*, după Claude Farrère, de Frondaie, *Pățania abatelui pelegrin* de Clément Vautel.

Cifrele mari sunt atinse de de Flers *(Romanța)* cu 73 de spectacole, *Amedeu Stînjenel* 59, *Comediana* 41 și *Dodo și Lulu* 41.

Stagiunea 1926-927 se deschide cu *Livada cu vișini* de Cehov, după care urmează : *Negustorii de glorie* de Marcel Pagnol și Nivoix, *Povestea lupului* de F. Molnar, *Cîntecul dragostei* de Brison, *Moara roșie* de Molnar, *Șarlatanul* de Földes, *Tatăl* de Strindberg, *Goana după bărbați* de Dominy, *Prizoniera* de Bourdet, *Omul de altădată* de Porto-Riche, *Dac-aș vrea* de Paul Geraldy, *Michel Perrin* de Melvil, *Necunoscuta* de Bisson, *Foc de paie* de Birabeau și *Femeia în flăcări* de Hennequin.

Negustorii de glorie se joacă de 62 de ori, *Șarlatanul* de 58 iar Porto-Riche de 39.

Stagiunea 1927-928 se deschide cu drama *Domnișoara Nastasia*, răsunătorul debut al tînărului și vigurosului dramaturg G. M. Zamfirescu. Urmează : *Răpirea sabinelor*, localizare de Paul Gusty, *Cuiburi sfărîmate* de Sandu Teleajen, *Familia Bliss* de Nöel Coward, *Taina,* de Ed. Guirraud, *Cîntec de toamnă* de Surguciov, *Riviera* de Molnar, *Teatrul în castel* de același, *Don Carlos* de Schiller, *Zaza* de Berton, *Volpone* de Ben Jonson, *Chasseurul de la Maxim* de Yves Mirande, *Procurorul Hallers* de Lindau, *Oh ! bărbații* de Capus, *Ay, ay, ay, !* de S. Guitry și *Cyrano de Bergérac* de Rostand.

Domnișoara Nastasia înscrie 45 de spectacole, Coward 32, *Teatrul în castel* 35, Mirande 36 și *Cyrano* 29.

Stagiunea 1928-929 se deschide cu *Scara de mătase* de Chiarelli, după care urmează : *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, *Manasse* de Ronetti-Roman, *Rubinul Prințului Negru* de Wheathley, *Femeia la 40 de ani* de Sil-Vara, *Thereza Raquin* de Emile Zola, *Sf. Ambrozius* de Rebner, *Societate* de Galsworthy, *Goana după dragoste* de Alice Sturdza, *Anatol* de A. Schnitzler, *Aventura domnului Dorjan* de Rodan și Vlădoianu și *Topaze* de Marcel Pagnol, cu V. Maximilian, Talianu și Nelly Sterian, piesă ce trece curînd o sută de spectacole.

Manasse se ridică la 63 de spectacole, *Omul care a văzut moartea* la 50, *Aventura domnului Dorjan* la 43 iar *Topaze* la 28.

Stagiunea 1929—930 se deschide în fosta sală a Societății de Tir, complet transformată într-un teatru spațios și cu tot utilajul necesar scenei.

Deschiderea se face cu *Nae Niculae* de G. Ciprian, după care urmează : *Profesiunea d-nei Warren* de B. Shaw, *Iubire ispășită* de P. Wolff, *Fetele de azi* de G. Davis, *Marius* de Pagnol, *Cel care primește palme, Hokus-Pokus* de Götz, *Cuib de viespi* de Al. Kirițescu și *N-o păcălești pe Antoinette*.

În fruntea tuturor se plasează *Profesiunea d-nei Warren* de B. Shaw cu 41 de spectacole, în care d-na Lucia Sturdza are cea mai de seamă creație a carierei sale, și Pagnol cu 31.

Stagiunea 1930-31 se deschide cu *Dictatorul* de Jules Romains și se continuă cu *Etienne* de J. Deval, *Judith* de Bernstein, *Călătoria din urmă* de Sherriff, *Arleziana* de A. Daudet, *Pardon Madame* de A. Rivoire, cu Tony Bulandra și Nelly Sterian, *Porumbița fără aripi* de Ion Minulescu, *Dolari, Prima soție, Deputatul Baricou, Olimpia* și *Un, doi, trei* ambele de F. Molnar.

În *Etienne*, înscriu un frumos succes d-na Lucia Sturdza, V. Maximilian și Al. Finți, iar în *Călătoria din urmă* repurtează o reală biruință artistică d. Tony Bulandra, Ion Manolescu, G. Storin, Ion Talianu și regizorul Haig Acterian.

Stagiunea 1931—1932 se deschide cu *Salto mortale* de J. Burell, *Adevărul gol, goluț* de P. Veber, *Doi prieteni* de P. Wolff, *Primul rol* de Conitz, *O gaură în perete* de Y. Mirande, *Bourrachon* de Doillet, *Moartea în vacanță* de Cassella, *Sybil* de A. Pertwe, *Noi trei* de Iancovescu și Maximilian, *Parfumul nevestei mele* de L. Lenz, *Sosesc deseară* de Tudor Mușatescu și *La ordinele dvs. Doamnă* de Geraldy și Spitzer.

P. Veber atinge 87 spectacole, Doillet 37, Lenz 55 și Mușatescu 26.

Stagiunea 1932-933 se deschide cu reluarea piesei *Domnișoara Nastasia*, continuînd cu : *Masca roșie* de Götz, *Am ucis* de Maurice Rostand, *Mătrăguna* de G. Geyer, *Toto* de Br. Franck, *Apostolul* de Ion Sân-Giorgiu, *Trei și una* de Denys Amiel, *Mariette* de Sacha Guitry, *Nopți din Bosfor* de Frondaie după *Omul care a asasinat* de Farrère, *Femei la volan* de Birabeau, *Omul fără identitate* de Valeriu Mardare, *Voiaj de plăcere* și *Apașul X* de Verneuil.

Mătrăguna se reprezintă de 39 de ori, Amiel de 37, Guitry 32, iar Mardare de 34.

Stagiunea 1933-34 se deschide cu comedia lui Fodor Laszlo *Sărutul în fața oglinzii,* după care se succed : *Slujbaș la stat, Luni la 8* de J. Deval, *Doar un sărut* de același, *Conflict* de M. Alsberg, *Desmierdări pierdute* de Birabeau, *Jockey-Club* de Edg. Wallace, *Bărbatul da, femeia nu* de W. Werner și *Nu mă tutui* de P. de Flavüs.

Laszlo înscrie 70 de reprezentații, *Slujbaș la stat* 56, Deval 40 și Werner 45.

Stagiunea 1934-35 se deschide cu *O crimă pasională* de Mihai Drumeș, continuînd apoi cu : *Lume de hotel* de Vicky Baum, *Ninon* de N. Coward, *Spionaj, Școala contribuabililor* de Louis Verneuil, *Rișca* de același, *Nădejde* de Bernstein, *Simunul* de Lenormand și *O aventură în zeppelin.*

Viky Baum înscrie 31 de spectacole, Coward 44, *Școala contribuabililor* 56, Benstein 56 și *O aventură în zeppelin* 45.

Stagiunea 1935—936 se deschide cu *Tessa* de Giraudoux, *Bișonel, Nunta de argint* de Geraldy și Spitzer, *Lozul cel mare, Inima* de Bernstein, *Milionara* de G. B. Shaw, *Pardon Madame* de A. Rivoire, *Trei generații* de Peter Preradovici și *Frumoasa aventură* de R. de Flers.

Nunta de argint se joacă de 91 de ori, *Lozul cel mare* 72 și Giraudoux 52.

Stagiunea 1936-937 se deschide cu piesa *Napoleon Unicul* de Paul Raynal, *Fiul meu, d-l Ministru* de Birabeau, *In amurg* de G. Hauptmann, *De ziua nevesti-mi* de von Vaszary, *Cloșca* de E. Conrad și *Lupul și sania* de Mircea Ștefănescu.

Von Vaszary atinge 101 spectacole, Birabeau 70, Hauptmann 75 și Mircea Ștefănescu 40.

Am însemnat cifrele spectacolelor — la cele mari se cuprind și reprezentațiile de turneu ale stagiunei — pentru a sublinia oscilațiile gustului public în decursul celor 21 de ani de activitate ai Teatrului Regina Maria, timp în care s-au jucat 260 de piese, dintre care nu cele mai bune au fost totdeauna cele mai apreciate. Cum, cu toate subvențiile, compania aceasta a trebuit să se bazeze pe public, pe acel public din care Davila — tatăl spiritual al Teatrului Regina Maria — își făcuse unic idol, linia de inegal zigzag a repertoriului trebuie pe deplin înțeleasă. Pentru a-și permite luxul dăruirii lui Curel, Shaw, Maeterlinck, Jules Renard, Schiller, Shakespeare,

Corneille, Ibsen, Jules Romains, Sherriff și atîți alți autori, compania a trebuit să compenseze casa cu comedii foarte ușurele ; dar sunt totuși stagiuni, și nu puține, în care Teatrul Regina Maria are întregul repertoriu de o calitate covîrșitor superioară celui al Teatrului Național suprasubvenționat și aci stă marea și prima sa calitate.

Tot Teatrul Regina Maria mai are meritul de a fi căutat totdeauna formarea ansamblurilor cît mai perfecte, asociindu-și colaborarea actorilor de reputație și fiind în același timp o foarte bună școală pentru bunele elemente tinere, atît de serios periclitate de declamatoria Conservatorului. În acest teatru își fac ucenicia artistică o seamă de actori și actrițe care azi sunt printre primele elemente, după cum tot aici își fac primele arme cîțiva din regizorii azi cotați. Pe scena aceasta întrupează Maria Voiculescu cîteva din cele mai înfocate eroine ale sale și tot aci, Maria Ventura înscrie primele mari succese cu *Îndrăgostita* și *Marșul nupțial*, iar mai apoi înflorește talentul de unică comediană a genului, Tanți Cutava-Barozzi, cu *Ki-ki Roșcovanul* și atîtea alte roluri de seamă. Dintre *arlechinii* teatrului Comoedia pornesc Aura Almăjan Buzescu, George Vraca, Marietta Sadova, Leny Caler, George Calboreanu, N. Bălțățeanu, Dida Solomon, și atîți alții sau, pentru obținerea unui cît mai perfect ansamblu, au fost aduși în reprezentație actori și actrițe de reputație ca : Maria Ciucurescu, Agepsina Macri, Marioara Zimniceanu, Maria Filloti, Lily Popovici, Iancu Petrescu, Romald Bulfinsky, V. Morțun etc.

Echipa de bază a Teatrului Regina Maria în frunte cu Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Ion Manolescu și G. Storin, cărora un an mai tîrziu, 1925, se adaugă V. Maximilian, duce compania la răsunătoare succese ca *Profesiunea d-nei Warren*, în care d-na Lucia Sturdza-Bulandra are una din cele mai mari creații, *Călătoria din urmă* cu d-nii Tony Bulandra, Ion Manolescu, Gh. Storin, *Topaze* cu d-nii V. Maximilian, Talianu și Nelly Sterian, *Simunul*, *Lume de hotel*, *Negustorii de glorie*, *Tatăl* etc.

Depărtarea publicului de teatru a dus cîteodată prea mult poate la concesiuni, dar nu a existat stagiune în care totuși compania să nu reprezinte cel puțin două-trei piese în afară de orice critică, ceea ce, repetăm, Teatrul Național nu a făcut-o totdeauna, deși era dator să aibă

un repertoriu cel puțin egal, cu această scenă particulară, care nu numai o dată l-a suplinit.

TEATRUL POPULAR

Din inițiativa Ligii Culturale și a profesorului N. Iorga și cu ajutorul a trei milioane subscrise de Banca Blank și Banca de Scont, se înființează în 1921 Teatrul Popular, în localul fostului *café chantant* Palais de Glace, încredințîndu-se direcțiunea profesorului și societarului I. Livescu.

Activitatea primei stagiuni, complicată cu amenajarea sălii, înființarea diverselor ateliere, decoruri etc., cuprinde opt piese românești și restul traduceri, dintre care *Extemporalul*, care atinge 90 de spectacole.

În a doua stagiune predomină tot traducerile, alese pentru formarea unui public, susceptibil mai tîrziu de o evoluare. Paralel cu activitatea din Capitală, teatrul are și o echipă de turneu cu care străbate provincia o bună parte din stagiune.

După demisia directorului Livescu, sunt încercați cîțiva conducători, teatrul ajungînd a da doar trei spectacole pe săptămînă, restul timpului fiind sala ocupată de „Școala de dans Achim".

În 1925, este numit director tînărul profesor și dramaturg Ion Sân-Giorgiu, care reușește să facă față împrejurărilor și să angajeze ca regizor pe desenatorul Victor Ion Popa. Colaborarea celor doi conducători imprimă o nouă și binevenită linie artistică. În afară de trupa propriu-zisă se recurge la aducerea tinerilor actori de reputație de la Teatrul Național în reprezentație — așa cum de altfel făcuse și întîiul director — iar ca repertoriu, în afară de clasici (de exemplu *Școala femeilor* de Molière, care însumează 50 de spectacole), de contemporani francezi, nordici și germani, se reprezintă pentru întîia dată piese din dramaturgia cehă și poloneză. Tot în această stagiune, Teatrul Popular înființează spectacole pentru copii, reprezentîndu-se piese scrise anume pentru micii spectatori de Victor Ion Popa — regizor, autor și decorator — George Silviu și alții.

Sfîrşitul stagiunii aduce plecarea animatorului artistic, în locul căruia vine regizorul Daniel, montînd *Mirandolina* de Goldoni.

Succesul stagiunei este *Maestrul*, piesa de debut a dramaturgului Mircea Ştefănescu, cu G. Calboreanu în principalul rol şi în regia Victor Ion Popa. Tot la Teatrul Popular înscriu primele lor succese actriţele Nora Piacentini şi Mania Antonova.

A doua stagiune Sân-Giorgiu (1927—28) are de luptat cu mari greutăţi. Regizor este S. Eliad, iar repertoriul cuprinde următoarele piese :

Dardamelle de Em. Mazaud, *În gura lupilor* de G. Toudouse, *Doctorul fără voie* de Molière, *Cleopatra* de N. Iorga, *D-ale carnavalului* de Caragiale, *Banchetul* de Ion Sân-Giorgiu, *Funcţionarul de la Domenii* de P. Locusteanu şi reluarea *Extemporalului*.

Contractul sălii expirînd şi în locul teatrului urmînd a trece Senatul, din lipsă de fonduri care să permită mutarea în alt local, Teatrul Popular se închide, pentru a fi reluat tocmai după aproape zece ani, sub numele de Teatrul Ligii Culturale, încredinţîndu-se direcţiunea societarului Ion Manolescu, iar regia tînărului Ion Şahighian.

În foarte inegala sa activitate, Teatrul Popular reuşeşte totuşi să înscrie un repertoriu de ţinută artistică, prezentat cu destulă acurateţe pentru mijloacele sale şi să creeze singurul teatru de copii, fapt foarte important, de vreme ce nici mult subvenţionatul Teatru Naţional nu a fost în stare să-l realizeze pînă azi.

TEATRELE IANCOVESCU

Frămîntat de demonul teatrului, din aceeaşi pastă din care au fost modelaţi un Millo sau Pascaly, Ion Iancovescu, sub aspectul unei neînfrînate boeme, este ultimul mare vagabond creator de teatre, dărîmător de asociaţii şi clăditor de scene.

Trei ani aşteptase comedia lui Anghel şi Iosif, punîndu-se şi scoţîndu-se după plac din repetiţie, iar „rolul principal s-a plimbat pe la toţi domnii societari care au strîmbat din nas, s-au codit, refuzîndu-l în urmă ca

fiind un rol *fără efect*", pînă în ziua cînd s-a dat unui tînăr al cărui nume, a doua zi după premiera *Cometei*, era pe buzele tuturor : Ion Iancovescu.

Numit societar în preajma războiului — avea 23 de ani —, pleacă pe front, de unde e retras din ordinul lui I. G. Duca. O dată cu plecarea în Moldova, directorul Teatrului Național lasă teatrul în seama societarilor A. Demetriade, G. Storin și Ion Iancovescu, peste care curînd este numit director Petre Sturdza. Învingătorii voind să unească trupa română cu aceea germană care venise și ocupase teatrul, regizorul Paul Gusty și tînărul societar iau inițiativa și, părăsind Societatea Dramatică, trec la teatrul Comoedia punînd bazele unei efective Societăți Dramatice.

Curînd, comedia *Fata din dafin* de Adrian Maniu și Scarlat Froda repurtează unul din cele mai mari succese. Autorii și creatorul rolului principal, Ion Iancovescu, sunt purtați în triumf, pe brațe, de studenți și cortegiul în strigăte de : „Trăiască arta română" străbate străzile sub ochii noilor stăpîni.

În stagiunea 1918-1919, angajat la Teatrul Regina Maria, Iancovescu înscrie marele succes *Cafeneaua mică* de Tristan Bernard, *Finul coniței* și *Evantaiul*, ca în anul următor, împreună cu Elvira Popescu, G. Storin, Ion Manolescu și Al. Buzescu să fondeze Compania Excelsior (fostul teatru Davila, din spatele Băncii Naționale). Curînd încep „conspirațiile", Al. Mihalescu pleacă, Ion Iancovescu din director rămîne ca director de scenă și interpret, înregistrînd un mare succes cu *Nepoftitul*, după care focul distruse clădirea.

Împreună cu Elvira Popescu, Ion Iancovescu deschide Teatrul Mic (Piața Palatului) unde împreună cu Romald Bulfinsky joacă *A opta nevastă a lui Barbă-Albastră*. Angajînd pe Al. Mihalescu regizor și interpret, se formează acel triunghi actoricesc care face din fiecare piesă un triumf. Doi ani plini și rodnici trec pe afiș comediile : *Pachebot Tenacity*, *Școala cocotelor*, *Triunghiul*, *Marea ducesă și chelnerul*, *Adriana cu orice preț*, *Fructul verde* și *Patima roșie*, pe care o reprezintă la Paris, reușind nu numai să stîrnească interes, ci chiar să entuziasmeze. Ministrul Artelor, Léon Bérard, decorează cu ordinul „Instrucția publică" pe Elvira și Iancovescu, iar pe Mihalescu, deși avusese un succes egal, nu.

Distincţia făcută de ministru are ca rezultat supărarea interpretului lui Şbilţ, care se retrage „din combinaţie", rămînînd la Paris.

Întorşi în ţară, Elvira şi Iancovescu reprezintă *Un om în frac*, dar la al cincizecelea spectacol interpreta primeşte telegramă de la Louis Verneuil să-i joace la Paris *Verişoara mea din Varşovia* în excelente condiţiuni materiale, fixate de Iancovescu în speranţa că vor fi refuzate.

Ideala pereche de comedieni se desparte şi, o dată cu plecarea principalei interprete, Teatrul Mic ar urma să-şi închidă porţile, dacă Ion Iancovescu n-ar încerca o lovitură cu adevărat temerară, luînd de la Teatrul Naţional pe frumoasa actriţă Dorina Heller şi asemeni unui al doilea Pygmalion, reuşind în cinci zile de repetiţii s-o anime pînă la a-i deveni o bună parteneră, spre stupefacţia tuturor, în frunte cu Elvira Popescu, care asista la premieră într-o simbolică toaletă de *demi-deuil*, dar care, în faţa minunii, izbucneşte în aplauze o dată cu toată sala. Comedia era de Etienne Rey, se intitula *Un altul* şi s-a jucat de 80 de ori.

Minunea durează trei ani, după care Ion Iancovescu, consecvent inconsecvenţei sale, fondează Teatrul Fantasio, unde deschide stagiunea anului 1927—828 şi joacă: *Maimuţa care vorbeşte*, *Viaţa e frumoasă*, *Nu jucăm să ne amuzăm* şi *Azais*, al căror succes nu-l împiedică să-şi reia excursiile, poposind în teatrul regizorului Sică Alexandrescu, iar apoi la Regina Maria, de unde pleacă iar şi înfiinţează un teatru în sala Societăţii de Tir, jucînd comedia *Cocoşii şi găinile* de Tristan Bernard, ca să se reîntoarcă la Teatrul Regina Maria, de unde se angajează la Teatrul Maria Ventura, pe a cărui scenă înscrie trei succese (*Nu se ştie* de B. Shaw, *Grand Hotel*, *Pierre sau Jack*) şi o cădere (*Profesorul de engleză*).

Plecînd de la Teatrul Ventura, se întoarce la Teatrul Regina Maria, unde joacă *Adevărul gol, goluţ*, *Parfumul nevestii-mi* şi *Sosesc desearǎ* de T. Muşatescu, ca apoi să înfiinţeze o asociaţie cu G. Timică şi Al. Buzescu, unde reprezintă *Tovarăşi*. Conform principiului neînvechirii, trece la Teatrul de la Poştă, devenit Teatrul Iancovescu, unde reprezintă *Lohengrin* de Benedetti şi I.I., ca să-l părăsească curînd pentru Teatrul Alhambra, unde joacă *Afacerea Kubinsky* în 1937, ca după o angajare la Compania S.C.I.T.A. să joace pe scena clădită de el la

Teatrul Eforia, pe care creează unul din cele mai mari roluri ale carierei sale: *Împăratul*. De la S.C.I.T.A. trece la Teatrul Modern, vechea sală de *café-chantant*, pe care o transformase cu ani în urmă în Teatrul Fantasio.

Plin de surprize în teatru ca și în viață, clădind teatre din nimic și părăsindu-le pentru nimica, mare comedian, mare animator, Ion Iancovescu este ultimul din falanga celor prea liberi pentru acceptarea altui stăpîn decît munca și dorul lor de artă.

TEATRUL MARIA VENTURA

Încurajată de calda primire pe care publicul o făcea ciclului său anual de spectacole și obținînd o subvenție de șapte — iar apoi cinci — milioane, domnișoara Maria Ventura ia teatrul Comoedia, deschizînd stagiunea în toamna anului 1929. Într-un interviu dat *Vremii*, noua directoare precizează astfel menirea noii scene:

„Voiam de mult să fac un teatru în București. L-am cunoscut pe Buzescu. Apoi, cu prilejul unui turneu la Cernăuți, l-am găsit pe Victor Ion Popa. Aveam cei doi pilaștri care să susțină bolta. Aveam animatorii care să realizeze împreună cu mine gîndul meu de artă. Cînd am aflat o sală liberă, am venit.

Am luat în jurul meu talente tinere și de valoare. Suntem camarazi, însuflețiți de dorința de a realiza ceva trainic și frumos.

Vreau să joc cît mai mulți autori dramatici originali. De aceea, cea mai mare dorință a mea e să stimulez pe scriitorii noștri să creeze. Aș fi fericită dacă aș putea să contribui cu ceva la aflarea și succesul unei capodopere datorită unui scriitor român.

Îndemnați cît mai mult pe autorii dramatici români să scrie."

Ansamblul Teatrului Ventura se compunea din: Maria Ventura, Aura Buzescu, Leny Caller, Maria Mohor, Silvia Fulda, Getta Popa, Rennée Annie, Marietta Deculescu, Silvia Dumitrescu, Eugenia Bamé, George Vraca, Tudor Călin, A. Pop Marțian, Coco Dandelescu, G. Timică, Const. Toneanu, N.N. Matei, I. Țăranu, Cezar Rovințescu, N. Sireteanu, Vasile Lăzărescu, Jules Cazaban.

Romald Bulfinsky, Mihai Popescu, Florin Scărlătescu și Ion Iancovescu.

Cunoscînd marile greutăți prin care trec actorii tineri și mai ales actrițele, mentalitatea curentă a directorilor de teatru fiind foarte puțin „artistică", directoarea Maria Ventura ia pentru prima — și singura dată pînă acum — măsura ca actrițele cu salariu mic să aibă toaletele făcute de teatru.

Pentru o cît mai perfectă desfășurare a spectacolului, direcțiunea înființează repetițiile generale cu invitați, măsură ce se experimentase — și continuă — în Apus, dînd putință actorului să-și controleze jocul premierei și să ia un prim contact cu publicul.

Stagiunea se deschide cu poemul *Lupii de aramă,* lucrare de mare avînt poetic, realizată într-o admirabilă viziune plastică de regizorul pictor Victor Ion Popa. Urmează piesa *Stăpînul inimii sale* de Paul Raynal, *Prea iubitul Leopold* de Jean Sarment, *Karl Anna* de Leonhard Frank, *Periferie* de Fr. Langer, *Frați de cruce* de Paul Prodan, *Șoarecele de biserică* de Fodor Laszlo, *L'aiglon* de Edmond Rostand, *Secția III divorț* de Sacha Guitry, *Nu se știe* de G. Bernard Shaw, *Grand Hotel* de Franck, *Molima* de Ion Marin Sadoveanu, *Dușmanca* de Antoine, *Caterina cel mare* de Laszlo, *Cîntec de leagăn, Cămila trece prin urechile acului* de Langer, *Mica ciocolatieră* de P. Gavault, comedia *Roxy, Comedia zorilor* de Mircea Ștefănescu, *Pierre sau Jack, Tache, Ianke și Cadîr* de Victor Ion Popa, *Vocea* de Cocteau, *Amintirea* de Denys Amiel, *Medaliile bătrînei* de James Barrie, *Scrisoarea* de Somerset Maugham, *Cînd doi se ceartă* de Ion Minulescu, *Sovietul copiilor, Lu* de Molnar, *Poste-restante* de Isaia Răcăciuni, toate puse în scenă de Victor Ion Popa, și : *Mélo* de Bernstein (regia Soare Z. Soare), *Spune-mi că sunt urît* de Jacques Deval (regia Ion Țăranu), *Hoțul* de Bernstein (regia Soare Z. Soare), *Sfîrșitul d-nei Chaney* (regia Soare Z. Soare), *Profesorul de engleză* (regia Maria Ventura), *Sexul slab* de E. Bourdet (regia Maria Ventura), *Regele chibriturilor, Crimă și pedeapsă,* în care G. Vraca are un remarcabil succes, neîntrecut decît de cel în *Cum vă place.* Se mai joacă : *Intimități* de Nöel Coward, *David Goldner,* dramatizat după roman de A. Pop-Marțian, cu R. Bulfinsky în rolul titular, *Mica ciocolatieră* cu Leny Caler și *Habakuk & Comp.*

Primit cu oarecare ostentație și chiar mici încercări de cabală, Teatrul Maria Ventura se afirmă de la început printr-o unitate de prezentare care e luată mai mult sub latura ei de concurență, decît aceea de aport artistic, deși acest aport artistic este evident de la început, iar linia repertoriului arăta existența unui întreg program compus cu foarte mult spirit eclectic, menit să deschidă noi orizonturi.

Cînd „bursa teatrală" hotărî scăderea acțiunilor Teatrul Ventura, capitalizînd dușmăniile sau acele gelozii mascate care însoțesc orice vrednic început, ea găsi un bun sprijin într-unul din pilaștri care se mlădie după toate vînturile, iar din depărtarea de la care se afla, animatoarea primea vești ce se băteau cap în cap, slăbindu-i încrederea și prin aceasta elanul. Procesul de dezagregare urmă lent, dar sigur, măcinînd rezistența fiecăruia dintre cei trei conducători, slăbind încrederea ce păruse temelia noii scene. Adevărul este că numai entuziasmul începutului alipise trei temperamente cu totul diferite. În timp ce directoarea voia un teatru bun și producător, administrația tindea în prim și unic rînd la o scenă de mari încasări, iar direcția de scenă la un teatru de artă bazat pe un repertoriu eclectic și un ansamblu pus la punct pînă în cele mai mici detalii.

Proiectat pe o anumită ținută ce urma să se desfășoare într-un anumit ritm, Teatrul Ventura, după primele piese, începe să aibă oscilări în linia repertoriului, iar principiului de ansamblu îi succede vechiul crez în vedete. Un sfert de veac după, noul teatru adoptă linia de conduită Davila, cu Bernstein în frunte. În ceea ce privește literatura dramatică originală, cu stimularea anunțată și cu goana după capodopera românească, ea se rezumă la dramaturgii Paul Prodan, Isaia Răcăciuni, Ion Minulescu și sacrificarea unei piese de Victor Ion Popa și alteia — excepțional de bună prin suflul ei de tinerețe — a lui Mircea Ștefănescu.

Rînd pe rînd, Teatrul Ventura abdică de la promisiile făcute, devenind un simplu teatru particular aproape ca oricare altul. Se renunță la programul-revistă, la teatrul de încercări — proiectat în sala de dedesuptul Tetrului Comoedia — și, din concesiuni în concesiuni, se ajunge la tragerea obloanelor, fără a se fi avut măcar consolarea și mîndria unei lupte.

Rămîn din activitatea desfășurată în cei patru ani de inutilă zbatere amintirea cîtorva seri frumoase, a cîtorva realizări scenice superioare ca *Lupii de aramă, Karl și Anna, Șoarece de biserică, Stăpînul inimii sale, Sexul slab, Molima, Cum vă place, Crimă și pedeapsă,* cîteva admirabile viziuni scenice ale pictorului și regizorului Victor Ion Popa și mai ales rămîne încă o dovadă a necesității comandamentului unic, fără de care, mai ales în teatru, nu se poate alcătui nimic durabil.

ALTE TEATRE

Inițiativa particulară a creat în cursul anilor o mulțime de scene corespunzătoare acelora pariziene zise „de bulevard", teatre în majoritate încercuite în repertorii de farse, comedii „decoltate" și de situații.

Paralel cu teatrele de acest gen și-au dezvoltat o mare activitate, după război, teatrele de revistă, gen atît de gustat de marele public încît au activat și iarna și vara. Formațiunile care s-au situat în frunte au fost și sunt companiile Cărăbuș, condusă de actorul-director C. Tănase și revuistul-regizor N. Kirițescu, și Alhambra, companie animată de revuistul-regizor Nicon (N. Constantinescu) și N. Vlădoianu. Cum revista se integrează în alt domeniu al spectacolului decît acela al teatrului propriu-zis, nu facem decît a cita aceste scene pentru marea lor trecere înregistrată față de public, menționînd totodată efortul depus într-o cît mai bogată montare și un cît mai numeros ansamblu.

Dintre așezările de teatru mai temeinice trebuiesc reținute formațiunile făcute de actorii Mișu Fotino, Vasile Brezeanu, Ionel Țăranu și cele numeroase și de mult mai mare durată ale regizorului Sică Alexandrescu, care își începe directoratul în 1927 în grădina Marconi, jucînd *D-ale carnavalului*, *Cinematograful* și *M-lle Nitouche* cu o trupă care întrunea pe Const. Toneanu, Ion Morțun, Al. Ghibericon, Vasile Brezeanu, Nora Piacentini, Toto Ionescu și Elena Zamora. Rezultatele stagiunei de vară încurajează pe regizorul-director să deschidă stagiunea de iarnă la Teatrul Popular, care arsese și pe care îl repară, schimbîndu-i și numele în Teatrul Nostru. Fac

parte din trupă Al. Ghibericon, Const. Toneanu, Ion Sîrbu, Ion Morțun, Gh. Timică, Anicuța Cîrje, Stanca Alexandrescu, Maria Wauvrina și Marietta Deculescu, iar repertoriul cuprinde *Un erou* de N. Kirițescu, *Microbii Bucureștilor* și imensul succes de public *Moritz al doilea*.

În vara următoare, teatrul trece la Parcul Oteteleșanu, iar în toamnă, pe lîngă Teatrul Nostru, S. Alexandrescu face stagiuni și la Teatrul Mic, jucînd *Broadway, Catîrul, Nuntă cu peripeție, Panțarola* — lucrare de debut a dramaturgului Tudor Mușatescu, și diverse comedii franțuzești și americane. Paralel cu cele două scene, S. Alexandrescu ocupă și Alhambra, unde deschide o trupă de operete cu un ansamblu format din N. Leonard, G. Timică, Tantzi Cutava-Barozzi, Elena Zamora, I. Brumă și alții.

În primăvara anului 1929 întregul trust se prăbușește și animatorul reia truda iar de la grădina Marconi, reușind, în relativ scurt timp, să-și remărească întreprinderile și în 1933 să pună bazele companiei S.C.I.T.A., înființînd Teatrul Vesel, căruia îi adaugă mult mai tîrziu Teatrul Comoedia, Teatrul Regina Maria și Teatrul Liber, la care are un ansamblu general compus din: Lucia Sturdza-Bulandra, Tony Bulandra, Leny Caler, Tantzi Cocea, Silvia Dumitrescu, V. Maximilian, G. Storin, Maria Filotti, Aura Fotino, B. Fredanov, Silvia Fulda, Nineta Gusty, Raura Glăjaru, F. Harand, Suzi Iupceanu, Angela Mateescu, Nora Piacentini, Tina Radu, Sereda Sorbul, Maria Wauvrina, Romald Bulfinsky, Maria Sandu, Marcel Enescu, Al. Finți, J. Constantinescu, M. Bruno, Emil Botta, Niculescu-Buzău, Jules Cazaban, Mișu Fotino, C. Hociung, Ion Iancovescu, I. Iliescu, Romeo Lăzărescu, Geo Maican, Mircea Axente, Niculescu-Cadet, V. Ronea, G. Sion, Ion Talianu, G. Timică, Vasiliu-Birlic, N. Velculescu și George Vraca.

Teatrul Vesel, care nu este în fond altceva decît Grădina Marconi pentru iarnă, aduce același repertoriu de farse, localizate mai ales după Arnold și Bach, într-o prezentare îngrijită și cu un ansamblu în care predomină comicul Gr. Vasiliu. În iarna 1938 teatrul arde o dată cu sala Eforia, iar ansamblul își continuă stagiunea în turnee prin provincie și în sala Teatrului Liber. Textele sunt traduse și adaptate de dramaturgul Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu, care le și regizează.

Teatrul Comedia aduce un repertoriu de comedie u-șoară ca *Absențe nemotivate* de Bekeffy, *Floare de lămîiță, Kontușovska Palace* și două comedii de fină satiră *Ora H* de Pierre Chaine și *Om de încredere.* La acestea se adaugă comedia sentimentală, de calitate superioară primelor citate, *Prima zi de primăvară.* În a doua stagiune, teatrul înscrie prezentarea comediilor *Noaptea furtunoasă* și *Conul Leonida față cu reacțiunea,* dintre care, în prima, Ion Iancovescu, Aurel Athanasescu și Silvia Dumitrescu au creații cu totul personale, și cîteva comedii de valoare obișnuită.

Teatrul Regina Maria, sub noua conducere, reia vechea melodramă *Kean, Frații Karamazov, Gîndul,* dramatizare după Leonid Andreev, *Stăpîna din la Paz* de Edith Ellis, în care d-na Lucia Sturdza-Bulandra înscrie una din frumoasele biruinți ale carierei sale, *Oameni în alb* de Kingsley și farsa *Răzbunarea lui Demostene* de Ugo Falena.

Inegal, pornind de la melodrama vetustă (fără încercarea unei înnoiri), trecînd prin dramatizări făcute în ritm de roman (lipsite de nervul teatrului), coborînd apoi brusc la comedia vodevilescă, Teatrul Regina Maria frînge linia repertoriului — îndeajuns de zigzagată în ultimii ani.

Teatrul Liber se deschide în sala, refăcută pînă la nerecunoaștere, a fostului Majestic cu piesa *Coloniale* de André Birabeau, căreia îi urmează *Rămînem prieteni* de Henry Jeanson. Acest început de repertoriu ales sfîrșește cu o a treia piesă din domeniul Teatrului Vesel.

Cu toată ținuta inegală a repertoriilor, dintre care numai cel al Teatrului Vesel prezintă o unitate — de subunități —, regizorul Sică Alexandrescu a făcut, și reușit, efortul constituirii unui ansamblu pe cît de numeros, pe atît de bună calitate și o destul de — în genere — izbutită prezentare, ajutat de regizorul I.A. Maican.

Cu ansamblul pe care a reușit să-l constituie, compania S.C.I.T.A. ar fi putut ataca marele repertoriu, reprezentînd pe Hugo, Schiller și chiar Shakespeare și Molière, dar asupra ei a plutit același comandament al lui Alexandru Davila, de-a aduce publicul la teatru... și l-a adus.

ALERGĂRI PE LOC

Ceea ce a lipsit în primul rînd teatrului în România a fost și continuă a fi, continuitatea evolutivă a conducerii.

Înființat de pătura cultă și folosit ca armă în lupta de redeșteptare națională, teatrul trece curînd sub conducerea actorilor, conduși la rîndul lor de aplauzele publicului, sfîrșind prin aservirea completă în fața biletului de intrare.

Se fac astfel toate concesiunile și nici așa nu se ajunge la succes, de vreme ce scenele continuă a avea nevoie de subvenții.

Pornit pe tobоganul concesiunilor, teatrul, după ce urcase la marele repertoriu, lunecă la piesele de serie și comediile revuistice de cea mai joasă speță, sau la piese de mare montare și conținut invers. Aducerea publicului la teatru prin orice mijloace — preconizată și înfăptuită de Davila într-o epocă de mare criză — așează scena sub zodia Lipscanilor, realizînd un nedigerabil ghiveci dramatic, care sfîrșește prin îndepărtarea publicului cult.

S-a crezut — și încă se crede — în calitatea inferioară a spectatorului român pe baza cîtorva mari succese a cîtorva piese proaste, ajungîndu-se la concluzia că lucrările care cer un cît de mic efort intelectual ori fărîmă de rafinament sunt inaccesibile publicului, uitîndu-se că același public și nu altul a populat sălile în care se reprezentau piesele lui Ibsen, Curel, Maeterlinck, Shaw, Sherrif sau dintre clasici : Moliere, Shakespeare, Schiller și Victor Hugo.

Este drept că publicul a venit buluc la fezandările lui Bataille și la bernsteiniadele celuilalt Henry, dar să nu se uite că a venit pentru marea atracție personală a celor două vedete : Maria Voiculescu și Maria Ventura. A venit în prim rînd *să vadă* pe cele două actrițe atît de dragi lui, că orișice ar fi jucat s-ar fi dus, în timp ce la autorii citați nu a venit pentru un interpret, ci pentru a *asculta* textul.

La începuturi s-a ales piesa pentru ceea ce conținea, apoi a urmat criteriul ultimilor succese pariziene și vieneze — recent cele londoneze —, asemeni modistelor care aduc noutățile sezonului. Cu această mentalitate de *robes & manteaux* urmează confecționarea repertoriilor, ajungîndu-se pînă la reținerea pieselor pentru reprezentare aci, fără ca în prealabil directorii să le fi cetit sau să știe altceva despre ele decît numărul de reprezentații înregistrat pe scena apuseană.

S-a uitat — sau poate nici nu s-a aflat — că teatrul, asemeni celorlalte arte, nu poate și nici nu trebuie să intereseze decît o elită și s-a recurs la piese al căror țel nu trece de amuzamentul unei seri. Mai apoi, cînd s-au format arendășiile culturale, s-au găsit între logofeți și oameni bine intenționați, dar care au făcut greșeala de-a atribui teatrului rolul ce trebuie împlinit de școală și biblioteci, tinzîndu-se la înlocuirea artei cu manualul didactic. Fără îndoială că între mijloacele de educare intră — sau mai bine-zis, ar putea intra — și spectacolul, dar nu spectacolul de artă, ci un soi de prezentare mai plăcută, mai distractivă, a culturii. Aceasta ar fi menirea teatrelor de copii, cu piese gradate, corespunzător vîrstei spectatorilor, pregătindu-i treptat pînă la formarea lor în spectatori ai teatrului de artă.

Am avut actori excepționali înainte de a avea o literatură dramatică, iar mai apoi am avut piese excepționale cu ansambluri de valoare cvasiegală, ca azi să fim pe cale de-a trăi inversul procesului prim, nemaiputînd reprezenta nici clasicii străini și nici repertoriul lui Caragiale, nu în condițiile de odinioară, dar măcar apropiate.

Linia zigzagată a repertoriilor cuprinse între piesa mediocră franceză și comediile de digerat crenvurștii, a dat deoparte repertoriul clasic, iar rezultatul acestei părăsiri este că, după douăzeci și cinci de ani, nu mai avem ansambluri care să aibă debitul, gestul, ritmul și

fantezia cerute de eroii lui Racine, Corneille, Schiller, Hugo sau Rostand.

Prin lipsa repertoriului clasic s-a pierdut *jocul de stil.*

Avem actori buni și chiar foarte buni — mai ales în comedie —, dar în marea lor majoritate interpreți de piese moderne, utilizînd și azi acel stil *salon* introdus de Davila.

De la Ion Iancovescu nu mai avem însă junele-prim care să zvîrle biruitor spre cupolă versurile din *Cometa* lui Anghel și Iosif, după cum de la Nottara nu mai avem maestrul care să spună versul, așa cum bijutierii știu să joace focurile pure ale diamantului.

În fața bernsteiniadelor și frondaiismelor, eroul și-a zvîrlit colțul pelerinei pe umăr, a făcut un larg salut și a plecat.

Amatorii fotografiei de pe natură au decretat că suprema artă actoricească este de a fi pe scenă tot așa de „natural ca la cafenea", uitînd că în teatru există un rol și că acest rol cere, pentru a fi interpretat, o transpunere a interpretului pînă la deplina conformare cu personagiul imaginat de autor. Ignorarea întregului proces de creație — singură condiție a artei — a fost în stare să ceară cu nevinovăție această absurditate a imitației de pe natură. Făcînd din placa de patefon și din instantaneul fotografic țelul artei teatrale, se scade însăși ideea de artă, dar drămuitorii n-au cîntărit formula cînd au dat-o, după cum n-au controlat-o nici cei care au primit-o.

Și unii și ceilalți au crezut că adevărul de fiece zi poate fi același cu adevărul artei, confundînd astfel haosul cu sinteza și armonia.

Este drept că masa publicului nu a gustat niciodată cu pricepere, cu știință, partea specifică fiecărei arte, pentru că n-a avut ca unitate de măsură decît ceea ce a înțeles din cotidian. Acesta este motivul pentru care nu a putut gusta de pildă puternicul dramatism din *Cruciada copiilor* și a înghițit din plin *Papagalii* domnului Râuleț și atîta vreme cît nu se va face educația artistică a publicului pentru a obține spectatorul de elită, nu poate fi vorba de teatru de artă, ci de teatru concesionist.

Că acest teatru are succes de public nu mai încape nici o îndoială, după cum și succesul cromolitografiilor este imens față de cel al picturei unui Petrașcu sau Șirato.

Menținerea într-un repertoriu nevariat a specializat actorii la un singur gen de roluri și, fatal, la o interpretare tip, făcîndu-i să repete o carieră întreagă același rol, cu singura schimbare a unei mustăți sau peruci. Cînd marele succes apusean hotărăște cumva direcția să reprezinte o piesă nouă față de repertoriul obișnuit, actorul strîns în tiparul în care s-a mulat o viață întreagă, nu va putea face efortul înnoirii și „va trage rolul la el", înzorzonîndu-l cu toate „clenciurile" care i-au făcut specializarea. Exemple sunt cu duiumul și nu vom aminti decît carierele unor „mari", unul bazat pe sughiț și celălalt pe o declamație dulce și monotonă.

Actorul român este o permanentă victimă a școalei „de Artă Dramatică", a regizorului, a celor ce fac repertoriul, a „criticilor", a publicului și a lui însuși.

Așa-zisa „Academie de Artă Dramatică" nu este numai inutilă dar, chiar răufăcătoare.

Tot învățămîntul „artei dramatice" se rezumă la debitarea cîtorva *La icoană* sau *Paula Harpista*, sfîrșind în al treilea an cu „producția", care constă în cîteva scene din Bataille, Bernstein sau alt psiholog al așternutului dialogat. Trebuie ca elevul să aibă foarte multe daruri și un puternic instinct, ca trecînd prin această școală „de artă" să nu iasă ateatral.

Pauper pînă la mizerie, acest învățămînt dramatic este cu mult inferior chiar și acelui început de școală a Societății Filarmonice, instituită acum un veac.

Cuirasat cu patalamaua frecventării celor trei ani, candidatul reușește să se angajeze la un teatru și începe, dacă are norocul unui bun regizor, să se dezbare de calitățile dezvoltate de școala „artei" dramatice. Dacă are nenorocul să debuteze cu unul din acele roluri care corespund întocmai temperamentului și fizicului lui, este de la început etichetat ca specialitate, devenind în cel mai bun caz o bună utilitate pe care vîrsta și cronicarii prieteni o vor ridica la gradul de „maestru al genului." Amintiți-vă de un astfel de maestru „neîntrecut în roluri de valeți."

Gaston Baty, teoretician și realizator deopotrivă de mare, notează că „de la piesa scrisă la piesa jucată, este

diferența dintr-o partitură redusă pentru piano și aceeași partitură executată de orchestră." Acest rol de diapazon și de șef de orchestră trebuie împlinit de regizor, dar, siliți să monteze prea multe spectacole, regizorii n-au nici timpul necesar de a studia piesa în detalii, necum și pe acela de a face școală cu actorii. În timp ce în străinătate un regizor nu montează mai mult de trei piese pe an, la noi cifra se dublează și triplează. În aceste condiții rareori regizorul va mai putea să desprindă din text tonul general, viziunea plastică și picturală, legînd în același ritm armonic cuvîntul cu gestul, înnoind interpreții a căror normală tendință este repețirea. Rezultatul va fi, în cazul cel mai bun, o armonizare superficială, susținută de pilonii vedetelor și neștiința admirativă a publicului.

În majoritatea cazurilor nepregătiți și nedotați cu multiplele daruri ce se cer acestei meserii de constructor, regizorii recurg la rețeta realismului, neridicîndu-se de la imitarea vieții zilnice, la îndemîna oricui. Linia unei interpretări românești n-a preocupat pe prea mulți și majoritatea s-au mulțumit cu acel „aproape așa", care era pe rînd fie de obîrșie franțuzească, fie nemțească, adaptată cu foarte multă aproximație.

„Criticii", cum se spune cronicarilor de teatru, sunt deseori oameni de treabă, iubind cîteodată meseria, iar alții avantagiile ei, cum era cazul unui oarecare emil, cronicar cu leafă la un mare teatru particular, care, cînd întîrzia cu plata, emilul îi atrăgea atenția, arătîndu-se foarte dificil în cronica ce de obicei era dulce ca un fagure.

În genere, cronicarul teatral își depășește mandatul fie printr-o îngăduință fără motiv, fie printr-o violență de limbaj, rareori cuvenită. De obicei cronica constă într-o informare scurtă asupra piesei și cîteva considerații, rezumate la adjective, asupra jocului interpreților, iar cum piesa este mai totdeauna aceeași (cu scena mare în actul doi sau tabloul patru), iar actorii aduc mereu aceeași „personalitate" și spectacolul și cronica, suprapuse, coincid, conform teoremei triunghiurilor asemenea și... *„Tout va pour le mieux, dans le plus beau pays (agricole) du monde !"*

Autorii dramatici au căutat originalitatea la nemți, francezi și ruși, trudindu-se să prindă și să adapteze un peisaj ce se desfășura la kilometri distanță și prea puține

ori privind în jurul lor, unde se află miezul piesei românești, care nu și-a refuzat dezghiocarea oridecîteori un scriitor s-a ridicat cu dragoste și înțelegere să-l culeagă.

Aceasta era starea de lucruri a teatrului azi și vina o purtăm cu toții, deopotrivă, cu mici diferențe de gradație, după locul ocupat în mișcare.

E necesară o nouă rînduială, servindu-ne ca îndreptar de toate greșelile făptuite pînă acum.

Începutul ar trebui făcut cu pepinierele de actori, cu diploma Conservatorului, în locul căruia trebuie o școală serioasă. La Academia de Arte frumoase elevul învață desenul după antic, trecînd apoi la studiul de pe natură — de-a lungul a trei ani — după care trece la cursul de pictură sau sculptură. În această primă perioadă, concomitent cu desenul, elevul învață perspectiva, anatomia, istoria artelor și estetica, toate aceste catedre fiind deținute de specialiști.

Este cel puțin curios, și pitoresc totodată, cum la o școală de specialitate, așa cum trebuie să fie Conservatorul, profesorii nu sunt recrutați dintre regizori, ci dintre cei ce joacă sub conducerea regizorilor.

Pentru o școală de Artă dramatică ar fi absolut necesar un local propriu, nu o hardughie, local cu scenă utilată modern, după cum în curte ar trebui încă o scenă pentru teatrul în aer liber.

Cursurile, părăsind biata metodă imitativă, ar trebui să cuprindă un program în care să se predea — asemeni școlilor similare din Apus — teoretic și practic o sumă de materii complet ignorate azi. Regizorul Haig Acterian a adaptat un astfel de program în care intră următoarele 12 cursuri :

1. *Tehnica jocului* ; 2. *Tehnica vocii și tehnica aparatului bucal și de respirație* ; 3. *Cultura fizică* ; 4. *Dans și acrobație* ; 5. *Muzică* (voce și instrument) ; 6. *Istoria artelor ; istoria costumului ; istoria teatrului* ; 7. *Istoria literaturii dramatice universale* ; 8. *Istoria literaturii dramatice naționale* ; 9. *Poetica* ; 10. *Psihologia* ; 11. *Grima* ; 12. *Muncă practică în ansamblu.*

După trei ani de studiu, studentul sau studenta ar păși pe scenă fără a mai fi nevoie, ca azi, să ia munca de la început și nici să facă efortul de-a uita ce a-nvățat.

Este drept că pentru această realizare trebuiesc bani mulți, dar în nici un caz mai mulți decît s-au cheltuit cu superficialele Athenee populare sau cu diverse subven-

ționări de operete în Ardeal. Trebuie să se înțeleagă odată pentru totdeauna că arta este un lux, că acest lux costă și că fără el nu se poate vorbi de un stat civilizat. Din cele 150 milioane pe care statul le încasează după timbrul de spectacole, s-ar putea cu ușurință și pe bună dreptate, aloca fondul necesar.

Revizuirea întregului repertoriu, cu excluderea definitivă a tot ce are doar scuza gustului public și încasările. Un teatru de stat primește subvenția tocmai pentru a avea libertatea unei ținute artistice, iar nu uneia de dependență față de public.

Repertoriul unui teatru de stat trebuie să cuprindă anual un ciclu de reprezentări ale dramaturgiei eladice, un altul al clasicilor spanioli, italieni și englezi, și rînd pe rînd, corespunzător importanței curentului care le-a creat, cicluri reprezentative ale tuturor școlilor pînă azi. Pentru că majoritatea regizorilor sunt, prin hiatusul înscris în ultimii 25 de ani, departe de înțelegerea ce se cere pentru montarea cu notele specifice genului, ar trebui acordate burse de studiu cu obligativitatea unui amplu memoriu la întoarcere asupra întregii activități desfășurate în scopul pentru care a fost trimis și un număr de piese studiate pînă în amănunt.

Numărul regizorilor fiind cu totul prea redus, se va apela la actorii și dramaturgii susceptibili de a fi directori de scenă, și în doi ani vom avea numărul suficient pentru ca regizorul să nu mai fie nevoit să se mulțumească cu realizarea superficială din lipsa timpului unei serioase pregătiri a spectacolului.

Trebuie să avem regizori specialiști pentru teatrul antic, pentru cel al commediei dell'arte, pentru Shakespeare, Moliere, teatrul romantic, simbolist etc. Actori buni avem mulți și creațiile cîtorva în piesele marelui repertoriu sunt vie dovadă.

Regizorii Gordon Craig, Antoine, Stanislavsky, Jessner, Reinhardt, Bragaglia, Copeau, Meierhold, Gémier, Jouvet, Pitoeff, Dullin, Rouché, Baty, și atîția alții înseamnă fiecare cel puțin o baricadă ridicată în lupta contra convenționalismului și încremenirii în rutină. Pentru acești animatori, regizoratul însemna cel puțin încercarea de căutare și primenire a acelui naturalism aproape tricentenar, care sfîrșise printr-un atroce convenționalism, un fel de paravan ce acoperea sufletul.

Fiecare dintre acești căutători își aveau punctul de vedere ce le forma credința, idealul lor de artă și atît de puternic le era acest ideal încît, cînd n-au găsit înțelegere în țara lor — cum este cazul lui Gordon Craig —, au plecat să-l realizeze în altă parte. Oricare dintre ei putea fi un bun funcționar de teatru, diriguind actorii să intre pe o ușă sau pe alta, dar nu aceasta îi putea mulțumi pe cei ce căutau un echilibru veșnicei oscilări ale axei teatrale între imitația de pe natură și imaginație.

Arbitrari, ca orice convinși și prin simplul fapt că orice reacție, fiind o ieșire din obișnuit, este susceptibilă de exagerări (cazul Gauguin în pictură, cazurile Rodin sau Bourdelle în sculptură, Mallarmé în poezie etc.) toți acești novatori, dacă n-au reușit complet în vederile lor, au avut imensul merit de-a oferi noi baze de interpretare pe și de la care, cu bună alegere și echilibru, noii cercetători au misiunea cu mult mai ușoară.

Regizorii noștri, în loc să urmărească, să studieze și aplice experiențele reușite a celor patru decade de frămîntări, au rămas la ceea ce văzuse și adaptase Davila sau, în cel mai bun caz, au luat cu ochiul ceea ce văzuseră în Apus, așa cum Barbu altădată luase melodia lui Liszt după ureche.

Și totuși nu trebuie scos țap ispășitor : numai regizorii. Să nu se uite că la noi adevărații stăpîni ai teatrului sînt negustorii de la conducere, care își impun bietele gusturi și „idei". În Apus oamenii de finanțe subvenționează pe regizor, care are întreaga conducere artistică, ei rezumîndu-se a sta cuviincioși la treburile administrative. La noi, oamenii aceștia lipsesc, dar cum avem nevoie de un teatru de artă, ei ar trebui înlocuiți de stat. De „statul" care a suprimat teatrele din Craiova, Cernăuți, și Chișinău ?!

De statul care a lăsat pustii, sau pe mîna minoritarilor, teatrele din Brașov, Sibiu, Arad, Oradea și Timișoara sau cînd a fost să dea bani, a zvîrlit șase milioane pentru o trupă de operetă la Timișoara, pentru bunul motiv că directorul era senator al partidului care guverna?

Că publicul își are partea lui de vină este neîndoios, dar pusă pe terezia balanței vina îi este cu mult mai mică decît a tuturor.

Trebuia dat acestui public, sensibil la trivial prin comoditatea lipsei oricărui efort și a unei educații ce nu este chiar de pension britanic, acea educație care să-l ridice la artă. Paralel cu teatrele de copii, trebuiau teatre populare, cu repertorii fără subtilități, dar de un nivel mai ridicat mediocrității obișnuite, stabilind un comerț mai ușor între spectator și scenă, sensibilizînd progresiv acest avatar pînă la obținerea spectatorului de elită.

Atît înființarea teatrului de copii, cît și a celui popular, împreună cu subvențiile respective, n-ar costa mai mult — cu clădire proprie, utilaj și material uman — decît subvențiile ce s-au tot acordat teatrelor particulare în ultima decadă, cu singura diferență că aceste două noi scene ar fi de netăgăduit folos.

Subvențiile date teatrelor particulare — cu excepția Teatrului Regina Maria în epoca lui de înlocuitor al Teatrului Național — n-au însemnat decît punerea la adăpost și micșorarea efortului prin garantarea unui venit fără muncă.

S-a trăit sub semnul subvenției ani întregi, subvenției date pentru a juca autori români, condiție nerespectată sau vicios interpretată. Un teatru particular va juca un autor bun pentru că n-are nici un interes să renunțe la un succes, iar dacă autorul e prost și piesa asemeni, subvenția e gratuită.

Cu o literatură dramatică ce n-a împlinit un veac, cu lipsa unei tradiții de joc personale, în sens etnic, avem un teatru care este încă la început. Această stare departe de a fi un rău, ne face apți pentru o viitoare zidire trainică.

Actori buni avem, după cum avem și o bună — deși restrînsă — literatură dramatică; ceea ce ne lipsește sunt animatorii și energia de-a scoate roțile cuadrigei din mîlul nepriceperii, care o împiedică să se avînte spre soare.

De ani teatrul a fost lăsat pe mîna tuturor nepricepuților.

Cum al unsprezecelea articol din *Legea Teatrelor* condiționa posturile de directori ai Teatrelor Naționale de necesitatea de a se face alegerea *„dintre personalitățile*

culturale, cu o cunoscută reputație literară și experiență teatrală", rînd pe rînd au fost botezați toți bidivii clubu-rilor sau clanurilor politice drept „personalități" ca și cum ar fi de-ajuns să spui păpădiei trandafir, pentru a căpăta parfum de roză!

Aceste „personalități culturale" au adus teatrul unde este azi. Aceste „personalități culturale" cu „experiența teatrală" căpătată prin fidelități electorale, prin slugăr-nicii, prin moștenire, milă sau nepăsarea celor ce au con-dus departamentul Artelor, au dus la nimicirea întregu-lui ideal de artă pentru care au trudit toți marii înain-tași, care n-au fost „culturali", dar au avut cultură, dra-goste de artă și obraz.

BIBLIOGRAFIE

Pentru înfăptuirea acestei schițe de istorie a Teatrului Românesc ne-am folosit de volumele, broșurile și studiile de mai jos, extrăgînd numeroase pasagii pe care cititorul, fără osebită încordare, le va așeza la cuvenitele surse. N-am întrebuințat obișnuitele trimiteri, socotindu-le dăunătoare atît cursivității cetirii cît și aspectului grafic.

De asemeni de mult folos ne-au fost lămuririle verbale date de d-nii Romald Bulfinsky, societar al Teatrului Național, Coco Demetrescu, decan al Teatrului craiovean, și Vasile Enescu, regizor al Teatrului Național.

Haig Acterian: *După un veac de Teatru Românesc,* [București, 1937. Extras din *Rînduiala,* vol. II, caietul 6—7].

Victor Anestin: *Amintiri din teatru,* [București, Editura I. Brănișteanu, 1918].

C-tin Bacalbașa: *Bucureștii de altădată,* vol. I, II, III, [București, Editura ziarului *Universul,* 1927—1932].

Ion Breazu: *Teatrul Național din Cluj,* studiu publicat în revista *Boabe de grîu,* [an. III, nr. 1—2, ianuarie-februarie 1932, p. 23—38].

Teodor T. Burada : *Teatrul din Moldova [Istoria teatrului în Moldova,* vol. I, Iași, Tip. N. V. Ștefaniu, 1915 ; vol. II, Iași, Tip. H. Goldner, 1922].

I. L. Carggiale: *Opere,* ediția Paul Zarifopol, vol. III. [București, Editura „Cultura națională“, 1932].

I. L. Caragiale: *Teatru,* ediția Octav Minar [vol. I—II, București, 1924].

Ilarie Chendi: *Fragmente* [București, Editura Minerva, 1905] și *Impresii* [București, Editura Minerva, 1908].

N. M. Condiescu: *Însemnările lui Safirim,* [București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1936].

Victor Eftimiu: *Alexandru Davila și Pompiliu Eliade*, studiu publicat în *Vremea*, [an VIII, nr. 380, din 17 martie 1935, p. 8].

Mihai Eminescu: *Opere complecte*, ediția prof. A. C. Cuza [Iași, Editura „Librăria românească“, 1914].

E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane*, [vol. I—IV, București, Editura „Ancora“, 1926—1929].

Em.[anoil Al.] Manoliu: *O privire retrospectivă asupra Teatrului Moldovenesc* [Iași, Tip. H. Goldner, 1925].

Ioan Massoff: *Istoria Teatrului Național din București 1877—1937*, [București, 1937].

Corneliu Moldovanu: *Autori și actori*, [București, Editura Librăriei H. Steinberg, 1920].

Constantin Nottara: *Amintiri* [Publicate și adnotate și Tatiana Nottara și Ioan Massoff, București, Adevărul, 1936].

Dimitrie C. Ollănescu (Ascanio): *Teatrul la români*, [Partea I—II, București, 1897—1898].

Al. Olăreanu: *Însemnări pentru o istorie a teatrului craiovean*, [Craiova, 1929].

Al. Olăreanu: *Contribuții pentru o istorie a teatrului românesc în Banat, Transilvania și Bucovina* [Craiova f.a.]

Sandu Teleajen: *Teatrul Național din Iași*, studiu publicat în revista *Boabe de grîu*, [an III, nr. 11, noiembrie 1932, p. 521—565].

Valjean: *Convorbire cu Paul Gusty*, publicată în *Vremea*, [an. VIII, nr. 380, din 17 martie 1935, p. 4—5].

CRONICI DRAMATICE

ARTICOLE

PORTRETE

FOI DE BLOC

Unii cronicari teatrali se intitulează „critici“ cu aceeași bună dreptate cu care unii actori își tipăresc pe cartea de vizită „artist“.

Prin accident, un cronicar se întîmplă să împingă cronica pînă la critică, tot așa cum actorului i se întîmplă să găsească un rol atît de corespunzător firii, educației, culturii, debitului și fizicului său, încît să facă o creație.

Cînd actorul face o creație, rareori autorul primește procentajul său de laudă.

*

Cu aerul că menajează insuficiența cronicarului, „artistul“ se plînge că nu i se analizează jocul și că i se fac caracterizări vagi, amabile, clișee.

Dacă cronicarul, în loc să-l menajeze, ar analiza, de cele mai multe ori ar trebui să scrie :

D-l X. a avut același gest al mîinii care i-a rămas din piesa cutare. D-nia sa, cu aceeași intonație gravă care merge atît de bine rolului din piesa de acum trei luni, a povestit răspicat întîmplarea hazlie din actul II, care cerea un ritm antrenant etc.

*

De cîte ori n-am auzit „creatori“ spunînd :

„Nu cunosc acțiunea piesei pentru că eu n-am decît o intrare în actul II și o scenă în finalul celui de-al treilea.“

Se juca o piesă dramatizată de pe un roman.

— L-ai citit ? Sunt descripţii care ţi-ar fi de folos, sunt...

— Bine, nene, eu îţi spun că am unul din cele mai lungi role de învăţat şi 'mneata mai vrei să citesc şi romanul !

*

Cînd un rol nu convine calităţilor interpretului Y şi îi cere efortul unei schimbări, există o metodă comodă: trage rolul la el. Asta se poate chema *şi* personalitate, dar are un mic rezultat neplăcut : plictiseşte publicul.

Personagiile interpretate de un actor în cursul carierei sale ar trebui să apară ca nişte insule distincte, oameni care s-ar deosebi unul de celălalt aşa cum de pildă a reuşit să dea instinctivul Iancu Petrescu sau constructorul Petre Liciu.

*

Există în compunerea repertoriului judecata următoare : Piesa Z a avut succes la Paris sau la Londra, o jucăm şi noi.

Cînd ajung lucrurile la distribuirea rolurilor etc., se face o constatare : teatrul n-are actorii ceruţi de piesă.

Distribuţia se face cu aproximaţie, repetiţiile în galop, premiera înscrie o cădere care uimeşte pe toţi.

— Păi bine, dom'le, a avut succes mare în străinătate !...

Consternarea ţine o după-amiază întreagă, seara soluţia este găsită.

— Am auzit că la Paris are acu o serie turbată *Contesa şi cotoiul*. Dăm o telegramă şi o reţinem. În trei zile vine textul, îl traduce la iuţeală nepoată-mea, că a-nvăţat la Notre Dame, şi gata premiera în zece zile.

*

— Să-mi dea Statul 10.000.000 şi să vezi ce teatru fac !

— Dacă avem diseară, — spunea Gaston Baty trupei de la Chimère — zece oameni în sală, vă invit la masă şi pe voi şi pe Gantillon.

Între Bucureşti şi Paris sunt 3000 km.

*

Cu 57 de ani în urmă în *Timpul* (nr. 294), un gazetar, Mihai Eminescu, scria :

„Arta dramatică n-are în România nici un singur azil în care să se poată dezvolta în liniştea şi cu maturitatea ce i se cuvine. Neavînd fonduri statornice, teatrul românesc a avizat la nestatornicia gustului publicului cel mare, căci atîrnă de încasările serale. Dar nestatornicia lui materială are drept efect nestatornicia lui artistică. De o jumătate de secol putem zice că se joacă teatru şi cu toate acestea pînă acum nu s-a cristalizat încă un repertoriu care să nu se învechească niciodată. Lipsa de capital bănesc cauza lipsei unui capital artistic, teatrul n-are repertoriu, actorii n-au o sumă de roluri studiate din piese de caracter, ci siliţi a interesa publicul şi a-l atrage oricum la reprezentaţii, actorii joacă rolurile aşa cum le vine, piesele se schimbă repede."

*

— De ce-njuri Naţionalul, domnule ? E drept că piesa nu e bună, dar orişicît, e onestă... Companiile particulare au dat atîtea fleacuri.

— Statul, domnul meu, cere funcţionarilor să fie oneşti, iar Teatrului său îi dă subvenţie să fie artistic şi arta nu e onestă.

— Dar cum e, dom'le ?

— Dificilă, foarte dificilă, domnul meu.

(*Vremea*, an. VII, nr. 368, Crăciun, 1934, p. 30)

DESPRE CRONICA TEATRALĂ

Un foarte dăruit confrate făcea zilele trecute procesul cronicei dramatice, reproşîndu-i între altele proporţiile reduse şi neglijarea examinării jocului tuturor actorilor, joc ce s-ar cuveni analizat şi, la nevoie, corectat de cronicar, pentru eventuala remediere.

Trebuie bine precizat că această cronică teatrală se face nu pentru actori, ci pentru cetitorii gazetei şi că o prea mare extensiune, cu precizări detaliate, nu prezin-

tă nici un interes pentru cel căruia i se adresează cronicarul și nici pentru actorul care, în genere, nu admite decît critica admirativă.

Pe cetitor îl interesează să afle cum este piesa și cum o joacă actorii, iar nu pedante observațiuni asupra felului cum a zis „nu" în replica a treia din scena a patra a tabloului doi d-ra Fifița sau d-l Xulescu. Definirea în două cuvinte a jocului interpretului este suficientă. Și apoi încă ceva.

Realizatorul unui spectacol este regizorul, ori critica ar trebui să i se facă lui, pentru că dacă d-l sau d-ra cutare a jucat cum a jucat este datorită acestui dirijor, acestui creator al spectacolului.

Ar fi just acest criteriu, dacă regizorul ar avea putința să închege o distribuție cu actorii care, prin temperament, debit fizic și inteligență scenică, corespund pînă la perfecta integrare în personagiile lucrării, lucru foarte greu de obținut pentru simplul motiv că nu poți avea o echipă de actori atît de mare ca să ai oricînd actorul ideal pentru fiece rol.

Regizorul pregătește un spectacol cu ce are și este meritul cu atît mai mare, cu cît, cu toate lipsurile, reușește să prezinte un ansamblu omogen. Cronica adresîndu-se acestui realizator al totului, nu se va opri la un detaliu nereușit sau la un interpret secundar, care nu s-a putut achita de rol.

Să cerceteze cronicarul jocul actorului? Ce poți corecta, de exemplu, cutărei actrițe care n-are dicțiune, n-are temperament, n-are inteligență scenică și care, strecurîndu-se prin alte mijloace decît talentul, e menținută pentru că legea i-a dat drepturi?

Să plictisești cetitorul cu aceleași observații adresate acelorași lipsuri, la infinit? Nu mai analizezi și o treci sub tăcere, după cum, atunci cînd scrii că actorul X s-a integrat în rolul cutărui personaj, cetitorul a aflat ceea ce era necesar să afle. O mare creație sau o mare cădere merită o analiză de proporții, dar ca să te oprești și tu și să oprești și pe cetitor să explici că d-l sau d-na cutare, din cauza lipsei numărului suficient de repetiții, din cauza greșitei distribuiri, a tristeței că nu i-a ieșit lozul sau croitoreasa i-a ratat rochia și de aceea d-l sau d-na n-au fost sublimi, e o exagerare.

Problema cronicii teatrale are și alte fațete.
Le vom examina treptat.

(Spectacolul, an. II, nr. 4, 20 octombrie 1940, p. 1)

Premiere : *DON JUAN*

Erou visat, erou dorit, amant de-o clipă al nenumăratelor femei, obiect de groază al atîtor bărbați, dormi liniștit în groapa ta necunoscută din Sevilla !

Dacă ai suferit cîndva, dacă te-au înduioșat lacrămile unor ochi frumoși, ajunge ca inima ta să se odihnească în pace.

Te-am văzut cîndva, de mult, în vremea cînd iubeam și dragostea-mi nu era împărtășită, te-am văzut, zic, pășind triumfător, cu fruntea sus, cu sabia la coapsă, cu surîsul pe buze. Mulți ochi s-au umezit, privindu-te cum treceai, oftînd după silueta ta zveltă, și tu, Don Juan, ai pășit înainte. Mi-era necaz pe tine că nu te puteam imita și totuși te admiram, zeu puternic, căci ne răzbunai pe toți care am suferit în dragoste.

Mult ai iubit Don Juan, mult ți se va ierta !

În grațioasa Dona Clara, în curata Dolores, în pătimașa Dona Bianca, Aminta, roșcata Iudita și întregul convoi pe care un ex-contemporan ți l-a fixat la 1004, nu le-ai iubit pe ele, nu, ci-n ele te vedeai pe tine, erai atît de plin de Eul tău, încît nu mai era loc pentru altul.

Și aci îmi pare, Don Juan, că stătea toată puternicia ta.

Îți oglindeai în ele frumosul tău chip, asemeni sufletul tău.

Iată de ce nu m-am simțit mulțumit pe deplin cînd te-am văzut spre sfîrșit regretîndu-ți viața ta plină de aventuri, cînd ai fost slab, cînd ai fost asemeni tuturor.

Și ție Don Juan nu ți se iartă să fii slab în fața femeiei. Nu ți se iartă, pentru că, repet, ești tipul omului *à bonnes fortunes*, ești tipul reprezentativ al eroului, al amorezului adevărat, căci azi, Don Juan, descendenții tăi au adus „flirtul“, azi frumoasa serenadă a Donei Clara nu mai răsună pe străzile Sevillei, azi contemporanii sunt

preocupați de alte lucruri, așa că amintirea ta, Don Juan, o voiam supraumană, o voiam uriașă.

Iată ce-mi spuneam ieșind sîmbătă seara de la Teatrul Regina Maria.

*

Dl. Victor Eftimiu l-a umanizat pe Don Juan, lucru pe care l-a reproșat, și pe drept cuvînt, lui Molière. D-sa spune că a luat din Tirso da Molina unele lucruri și cred că nu mă înșel afirmînd că părțile puțin rigide sunt datorite contribuției scriitorului spaniol. Căci sunt momente cînd d-l Eftimiu, ieșind din limitele povestirei, dă drumul inspirației sale, care ne-a dat pagini atît de frumoase în *Cocoșul negru* și mai ales în *Prometeu.* Și atunci avem serenada Donei Clara, avem cele două strofe, cînd, prin fața eroului muribund, trec icoane vechi, femei ce l-au iertat în amintirea unei clipe de iubire. Avem cîntul asemeni nevinovaților fauni, care își țipă fericirea în triluri lungi de nai, slăvind pe Dionisos în nopțile de mai, și încă atîtea și atîtea pasagii pline de avînt, de generozitate, de iubire. Apoi, sunt siluete trasate frumos, cum sunt Dolores, don Gonzalgo de Ulona, don Sandoval, Ieronimo, Iudita, Abrahamo Balmaseda și Catalinon.

Tabloul III dă impresia că autorul a voit să arate nenorocirile care sosesc imediat ce și-a făcut apariția Don Juan și fără voie ne-a venit în minte silueta Voievodului Nenoroc.

O calitate de emotivitate a noii lucrări este crucea vie sub ale cărei brațe zace neînsuflețit don Gonzalgo. De altfel, d-l Eftimiu are ca nici un autor simțul viziunilor scenice, poate pe alocuri prea puternice, cum este de pildă căderea rapierei din mîna statuei Comandorului, și care influențează spectatorul.

Premiera de sîmbătă adaugă un nou succes carierei de autor dramatic a d-lui Victor Eftimiu.

*

D-l Tony Bulandra, cu eleganța sa sobră, plină de cavalerism, cu chipul său care amintea pe un cuceritor de faimă, pe Francisc I al Franței, a trecut prin greutățile inerente unui rol cu atîtea tranziții, astfel cum n-ar fi putut-o face nici un alt prim amorez al nostru, și aceasta, dacă nu mă înșel, înseamnă creație. D-sa a fost rînd pe rînd copilul îndurerat de moartea tatălui, tînărul dez-

orientat în fața zilei de mîine, înfocatul cîntăreț al nopților înstelate, care, necăjit de apariția bărbatului, îl trimite *ad patres*, apoi milos și darnic, iar la sfîrșit îndurerat, zguduitor. Scena furiei pe care abia și-o poate stăpîni, durerea ce-i pricinuiește moartea Dolorei și viziunile, mesagere ale morții, toate au fost redate cu o simplicitate de care numai un mare artist este capabil.

D-l Țancovici Cosmin în părintele Ieronimo ne-a redat cu pricepere unealta Inchiziției. De remarcat gestul umil și atitudinea de pasăre de pradă, cum și jesuitismul din scena recoltei.

D-l Constantiniu a fost un Catalinon plin de vervă, curtenitor la început, ca apoi în scena penultimă să ne impresioneze prin jocul său plin de naturalețe.

D-l N. Bulandra, de asemeni, a avut demnitate în rolul lui Don Gonzalgo de Ulona.

D-l Băltățeanu a avut accente frumoase în don Sandoval, iar d-l Enescu în Marele Inchizitor a fost decorativ și impetuos, însă ne permitem a-i atrage atenția că atunci cînd vorbește lui Ieronimo să nu se mai uite la public.

D-l Calboreanu în rolul habotnicului Balmaseda, tatăl fecioarei ebree pîngărite de Don Juan, a dat dovadă a mari calități, subliniind cu artă slugărnicia în fața celor puternici, dragostea de părinte, ca apoi să ne înfioare în scena cînd mărturisește mulțimei asasinarea fiicei lui.

D-ra Mihaela Costescu, o apariție plină de grație, plină de feminitate, a trecut prin viața lui Don Juan așa cum cîndva a trecut Dona Clara.

D-ra Nora Pejov în Dolores are inflexiuni frumoase și este decorativă. D-sa ne-a dat dovada talentului său în numeroasele fațete care compun dragostea eroinei pentru Don Juan.

Plină de duioșie și naturalețe d-na Lily Bulandra în rolul Iuditei, restul ansamblului în notă.

Montarea tabloului, influențată de Karlheinz Martin, a fost cu multă pricepere aranjată.

Bun fundalul cu orașul luminat din tabloul II.

Toate acestea constituiesc un necontestat merit al companiei care ne-a dat un spectacol ales.

(*Epoca*, an. XXVII, nr. 209, 13 septembrie 1922, p. 2)

D. Lucian Blaga, poet și gînditor, cucerit de frumusețea și adîncimea legendei Meșterului Manole, de acea luptă dintre duh și țărînă din care s-a durat peste veacuri Mînăstirea din Argeș, a căutat să dea o nouă interpretare legendei și a reușit.

Verbul său, pe alocuri cu durități de piatră, a sunat curios publicului care nu-i cetise *Pietre pentru templul meu*, *Fapta*, *Daria* sau *Zamolxe*, dar a sfîrșit prin a-l cuceri pe deplin, cînd a văzut că piatra are înflorituri de o rară frumusețe.

Construcția piesei, deși făcută cu multă abilitate tehnică, cu pasagii de culminantă emotivitate, are cîteva lungimi, care, lîncezind acțiunea dramatică, scad pe alocuri intensitatea interesului. E drept că legenda oferă prea puțin material pentru cinci acte, după cum tot atît de drept este că nu era nevoie de acest număr și că patru acte ar fi cuprins mult mai strîns lucrarea. Astfel, actul patru, în care Manole află că el însuși a fost cel care a zidit pe Mira, pasaj de reală artă și interes dramatic, putea fi prezentat fie într-un tablou, fie adăugat actului cinci. Totuși *Meșterul Manole* este una dintre cele mai frumoase lucrări dramatice originale.

D. Blaga a creat în piesa sa un tip unic în literatura noastră, halucinantul moș Găman, personaj plin de pitoresc adînc, al cărui spirit planează mereu deasupra acțiunii. Sugerarea celor doisprezece apostoli în zidarii lui Manole, viziunea mînăstirii viitoare, nevinovăția Mirei, așteptarea zidarilor de la începutul actului, finalul actului trei, întreaga atmosferă a celor trei acte, ridicarea pînă la simbol a personagiilor sale etc., toate arată marea forță dramatică a autorului.

Lucrării d-lui Blaga i-a fost dat să se bucure de o interpretare și o montare egale cu valoarea ei artistică. Astfel, d. Soare Z. Soare a dat prin perfecta împărțire a luminei în viziunea bisericii viitoare un excepțional tablou, chiar pentru succesele sale de pînă acum.

Stilizarea pomului din actul II a căzut în precizie în loc de sugerare și credem că ar trebui corectată, iar dacă ne permitem această observare este că restul montării este, după cum am arătat, excepțională.

D. Nottara în rolul lui Găman a avut una din cele mai emoționante creații.

D. Pop Marțian, scos, în fine, din rolurile de june prim, a fost o revelație. D-sa a exteriorizat zbuciumul meșterului cu o simțire impresionantă și credem că termenul *creație* i se cuvine pe deplin.

D-na Aura Buzescu a dat o iluminată întruchipare a Mirei, obținînd un real succes.

Restul interpretării, în cap cu d. Ion Petrescu și Bulfinsky, adică d-nii Calboreanu, Atanasescu, Polizu, Grigoriu, Theo, Ene, Brancomir, Ulmeni, Marinescu și Franga, a constituit un ansamblu perfect, încadrînd pe cei trei protagoniști.

Premiera Teatrului Național înseamnă un pas înainte al literaturii dramatice.

(*Epoca*, nr. 54, 9 aprilie 1929, p. 2)

OAMENI FELURIȚI
de ANTON HOLBAN la Teatrul Național

Un menaj burghez în care soțul, candidat la paralizie generală, terorizează toată casa, iar soția, pentru a-și ocroti copilul, se resemnează pînă în ziua cînd, tensiunea atingînd maximumul, căsnicia se desface.

Femeia s-a reîntors în casa părintească, unde sufletul ei chinuit de doisprezece ani de suferințe caută liniște și solicitudine. Brutalitățile îndurate sunt înlocuite de meschinăria inconștientă a celor ce o înconjor.

Femeia rămîne mai singură decît în trecut, cînd își punea speranța în copil, care, acum, treptat, se depărtează de ea cu o brutalitate ce-i amintește pe călăul celor doisprezece ani de căsătorie.

D-l Holban, în afară de exagerări în trasarea tipului soțului, exagerări pornite din cauza nesiguranței inerente debutului, și de mici inutilități, a reușit totuși să închege o interesantă acțiune dramatică.

Credem că personajul central al piesei este femeia, iar prin tratarea autorului, atenția spectatorilor e concentrată timp de două acte, mult prea mult, asupra so-

țului, a cărui alegere din domeniul patologiei a creat stridențe inutile.

De obicei se uzează față de debutanți de o gentilețe asemuitoare cu încurajările ce se fac în familii, cînd „Paulică“ spune *Sergentul* sau *Paula harpista*. Procedeului acestuia se datorează existența atîtor „amatori“, care, fiind taxați la debut de „tînărul care promite“, umplu scenele fiecare cu piesa lui anuală.

Cu d-l Holban chestiunea trebuie privită cinstit. D-sa a creat o atmosferă provincială cum rareori s-a reușit la noi și în acest cadru a așezat oameni care trăiesc cu adevărat, iar dacă reproșăm autorului (și aceasta mai mult din repulsia ce ne-o inspiră patologia adusă pe scenă). anume *pousări* în caracterizarea soțului sau un ușor donchișotism al ordonanțelor romantizate, o facem pentru că restul personagiilor sunt făurite cu foarte multă înțelegere de teatru.

Creionarea perfectă a superficialei fetișcane de pension, lipsa de completă inițiativă pentru conservarea egoistă a liniștei personale, pe care o are tatăl, contrazicerile și meschinăriile mamei, inconștienta cruzime a copilului, ca și calvarul profund al eroinei sunt dovada unor calități pe care foarte mulți din autorii noștri „consacrați“ nu le-au avut niciodată.

Am insistat asupra defectelor pentru că, repetăm, avem convingerea calităților *teatrale* ale d-lui Holban (naturalețea dialogului, siguranța și sobrietatea caracterizării personagiilor, finalurile de act specific teatrale etc.) și credem că ceea ce îi lipsește debutantului autor este acea gogoriță care se cheamă meșteșug scenic, absolut necesar, și care ca orice meșteșug se învață.

Oameni feluriți a avut o îngrijită distribuire a rolurilor și decoruri adecvate textului.

În rolul femeii d-na Ecaterina Nițulescu-Șahighian a pus foarte multă înțelegere în discreta redare a deznădejdei resemnate, arătînd încă o dată cît de rău se face nerecurgîndu-se mai des la frumosul său temperament scenic.

D-l G. Ciprian a subliniat exagerările și așa destul de mari ale textului. D-na Gusty, d-l Duțulescu, Theo Viteu și d-l Polizu au schițat cu naturalețe rolurile d-niilor lor. D-na Nelly Cutava a avut un humor de cea mai fină calitate în apariția unei gîsculițe de provincie. Restul interpretării, compus din d-nele Zizi Theodorescu, Elena

Manu și d-nii Franga, Damian și Hociung au completat ansamblul.

Lucrarea d-lui Holban s-a desfășurat în fața unei săli aproape goale din cauza desființării biletelor de favoare.

Piesa ar fi fost mult mai bine încadrată pe scena Studioului, ale cărui dimensiuni se potriveau mult mai mult lucrării, și care, zice-se, *a fost creat* pentru debutanți.

(*Vremea*, an III, nr. 98, 28 ianuarie 1930, p. 5)

CUIB DE VIESPI,
comedie în trei acte de AL. KIRIȚESCU

D-l Alexandru Kirițescu a satirizat acea pătură de copii ai unui Tănase Scatiu, pătură formată din logofeți-arendași ajunși moșieri, la care sentimentul de posesiune a pămîntului este încă proaspăt și atît de puternic, încît omoară orice altă preocupare sau măcar înțelegere. În mijlocul acestui studiu, orice alt element dinafară va stînjeni și va fi stînjenit.

Astfel, Mircea Aldea sau Colette, care aduc cu ei un burghezism ce a cunoscut de mult voluptatea ciorapului, a apei de Colonia și a ajuns la rafinata apreciere a unui obiect nefolositor, prin căsătoriile lor cu copiii Anetei Dedulescu (Margareta și Ianache) se simt izolați, iar la cea mai mică încercare de descătușare simt pumnalul greu al tradiției Deduleștilor, care nu văd în viață decît trudnica agonisire a banilor.

Ar fi putut fi impresionantă această galerie de țărani ajunși și încăpățînați, dacă autorul n-ar fi văzut-o prin prisma unui dispreț definitiv.

Astfel fiind, toți Dedulești, cu excepția Margaretei, sunt redați în cațe maniace și triviale, iar cînd li se acordă simpatia au un limbaj de cochetă de roman-fascicula (Wanda).

Interesant este caracterul bolnăvicios al Margaretei, care, la un moment predomină, descriind un cerc, a cărui linie însă, în loc să continue armonios, cade vertical.

Cît privește materialul veridic, acele însemnări de „viață adevărată“ cuprinse în piesă, ne amintim de acei

pictori, care, fie din lipsă de timp, spontaneitate etc., de a prinde subiectul, recurg la obiectivul Kodakului, pentru ca apoi, pe îndelete, să reproducă „documentul“ pe pînză.

Uitînd că fotografia nu este decît reproducerea fidelă a unei singure clipe, acei pictori vor reda un tablou lipsit de mișcare, de viață, de trăsăturile caracteristice predominante, iar elementele componente nu vor reuși niciclnd să formeze acel *tot*, pe care Iser, bunăoară, îl obține din întretăierea a cinci planuri care rezum un întreg conglomerat de linii și liniuțe în natură și a căror reproducere absolut exactă n-ar face decît să îngreueze viziunea totală.

Lucrarea d-lui Alexandru Kirițescu păcătuiește prin excesul reproducerii unui limbaj în care preponderența este a vulgarului, prin lipsa de închegare a elementelor foarte bune, dar disparate, și unele exagerări care izbesc (dansul bătrînei în timp ce se pregătește pentru parastas), cînd are totuși admirabile detalii cu mult, foarte mult firesc, după cum și putința realizărilor cu adevărat dramatice (ura Margaretei contra copilului, care — crede — îi îndepărtează soțul).

D-na Lucia Sturdza-Bulandra de astă dată n-a înfrînt acea distincție, pe care în admirabila sa creație din d-na Warren reușise să o ascundă cu o rară artă.

D-l Tony Bulandra a dat lui Mircea Aldea acea plictiseală de *tout homme bien né,* în timp ce d-na Gina Sandry, distribuită complet greșit într-un rol opus calităților sale dramatice, lupta cu ingratul său rol de molie.

D-ra Manya Antonova s-a arătat iar ca unul din cele mai puternice temperamente ale tineretului feminin, d-ra Silvia Dumitrescu a adus necunoscute și valoroase calități în rolul unei maniace, nedezmințindu-și nici o clipă rolul. D-na Nelly Sterian a schițat cu eleganța sa măsurată pe soția lui Ianache, în a cărui realizare plină de naturalețe și humor, d-l Talianu a repurtat un nou meritat și frumos succes. Pitoresc și veridic d-l Enescu, într-un alt exemplar dedulescian. D-ra Elvira Godeanu, al cărei succes din *Care dintre ele* n-a fost suficient susținut în rolul cochetei din *Uitare*, a avut de interpretat un rol care era mult superior actualelor sale mijloace scenice. Capul d-sale de un gen foarte apreciat de desenatorii parizieni, este posesorul unei siluete cu vădite înclinări rubensiene, iar debitarea textului (act I, finalul) ne-a amintit acel declamatoriu cîntat cu care elevii de

Conservator spun *Paula harpista.* Totuși d-ra Godeanu are calități scenice și insuccesul din *Cuib de viespi* trebuie dat în mare parte unei greșite distribuiri.

Decorurile, corecte, regia S. Z. Soare.

Publicul a subliniat prin susținute aplauze spectacolul.

(*Vremea*, an III, nr. 105, 13 martie 1930, p. 7)

D-L EFTIMIU ȘI-A PIERDUT CALMUL

Ar fi greu de precizat că de-ar fi fost nasul Cleopatrei mai mic, soarta lumei ar fi fost schimbată, dar dacă d-l Eftimiu ar fi avut în cabinetul său unul din acele avize obișnuite la cinematografe, care să-l facă atent că „prudența și sîngele rece sunt cele mai bune măsuri în caz de pericol", fără îndoială că situația sa la Teatrul Național ar fi fost alta.

Dacă arunci o privire înapoi, zărești un tînăr simpatic, surîzător, lansat cu entuziasm de Pompiliu Eliade. De atunci, surîzător, prevenitor, atent la onomastici, înmormîntări, nunți, botezuri și chiar foarte ușoare gripe, ia parte „din suflet" prin vizite, scrisori, telegrame și buchete. Muncitor, scrie enorm, întredeschide uși, forțează îngăduieli, surîde, aruncă o perfidie a cărei gravitate se atenuează datorită unei simpatice sîsîieli și apoi, punîndu-și mîinile pe turul pantalonilor, se strecoară cu aerul că își cere scuze sau țipă că e împins din spate și nu se poate opune.

Trec anii, de la lavalieră și borsalina cu boruri largi de-o palmă a trecut la fetru și joben, iar în timpul primului voiaj la Paris se crede că ar fi descoperit utilizarea umbrelei *(les voyages forment la jeunesse!).*

Aceeași atitudine „dulce", puțin miloagă, mici anunțuri strecurate la coloana de informații, cîteva succese mari, cîteva căderi.

Din acest frecuș cu lumea, d-l Eftimiu, observator atent și calm la beteșugurile semenilor, a parvenit să păstreze mereu titulatura de „tînărul simpatic care promite".

Față de înaintași utilizează clasicele temenele, însoțite de „iubite maestre", și, după ce se revoltă contra ti-

neretului, o ia repejor și ușor balansat spre cafeneaua, unde în fața contemporanilor strecoară : „Să se mai termine cu bătrînii ăștia, domnule ! Întîrziați, n-au ritmul vremii !"

Satisfăcut de împlinirea „jaloanelor" puse, surîzînd, ușor balansat, distrat ca orice poet, trece spre casă, trăgînd atent cu coada ochiului, ca nu cumva să treacă „conul cutare" și să scape ocazia de-a-l saluta.

Această atitudine severă, obositoare, dar cu siguri sorți de izbîndă, are o eclipsă în timpul războiului, cînd d-l Eftimiu, în marea lui admirație pentru pacificul Romain Rolland, își amintește că nu este român și pleacă în Franța. Această sinceră și sănătoasă atitudine îi va fi reproșată mereu și îi va îngreuia ascensiunea.

Este un repros de atmosferă și ușor de dat la o parte cînd te întrebi : Dar oare ce putea face d-l Eftimiu în război ? Datorită perfecționării materialului nu mai este lupta cu chipiul într-o mînă și sabia în cealaltă, strigînd ca într-un tablou de Obedeanu, o frază à la d. Mircea Rădulescu. Războiul cel mare a fost război de cîrtițe, război nepitoresc, și în nici un caz nu trebuia făcut de un poet.

La Paris, d-l Eftimiu a legat prietenii cu mulți artiști și intelectuali. S-a spus că ar fi denigrat țara, ori aceasta este încă o afirmație gratuită, deoarece d-sa venise la Paris „*comme un des plus grands poètes roumains*", deci s-ar fi deservit, ori, înseamnă a nu cunoaște pe d-l Eftimiu, căruia nu i se poate nega nici inteligența și nici simțul practic.

După război, încă în atmosfera turbure de praful de pușcă, d-l Eftimiu și-a reluat obositoarea sa activitate. A început iar să se demeneze, să scrie articole de specialitate (gazetăria d-sale n-a fost făcută ca meserie, ci ca trambulină), pînă într-o zi, cînd a fost numit director al Teatrului Național.

Scurta sa ședere în „scaunul lui Ion Ghica" a fost rodnică pentru instituție. Poetul s-a dovedit a fi un bun, abil și hotărît conducător și nu trebuie uitat că d-sale i se datorește accesul în sală la timp, oprirea balurilor, colecțiunea plastică în care figurează Paciurea, Medrea, Han, Sion, Ressu, Steriade etc., minus o oarecare „frăție" față de autorii dramatici, cărora le făcea o atmosferă neprielnică.

A urmat apoi o epocă de surîsuri, temenele, promisii, guvernele s-au schimbat, Ministerul Artelor s-a bucurat de numiri care ar lansa o revistă umoristică și au trecut ani.

După directoratul d-lui Rebreanu, directorat cu „muzică“ (de care nimeni nu-și mai aduce aminte), a sosit d-l Eftimiu siluetat avantajos de trecuta sa activitate.

Dacă, ascuns ca faimosul Neghiniță al lui Caragiale, cel mai crunt adversar al d-lui Eftimiu i-ar fi sfătuit atitudinea, e greu să vedem o purtare mai lipsită de simț practic. Trebuie să fi fost o mare luptă, timp de douăzeci de ani, să-și înfrîngă temperamentul. Rar a fost atacat cineva atît de mult fără să răspundă, fără să pară supărat. Pe mulți adversari îi deconcerta acest calm, ce era interpretat ca o seninătate fără margini.

S-a petrecut cu d-l Eftimiu un proces curios și trist. D-sa, după un eșafodaj de ani, după o sumă de surîsuri, de aranjamente, puneri în scenă, promisii, iar surîsuri etc., o întreagă și încurcată clădire, ajuns la țel, face tot posibilul să se năruie și, ajutat de toți, reușește.

D-l Eftimiu a forțat natura. Natura l-a creat ca pe toți semenii săi din munți, (totuși ni se pare că este născut la șes) combativ. D-sa, conform manualului perfectului arivist, a voit să îndrepte natura și ea s-a răzbunat, căci doar varza are dreptul de a se deschide peste noapte!

D-l Eftimiu a lovit în autorii dramatici originali, adică în acei oameni cărora le aparține Teatrul *Național*, și în actori, care se pare că au și ei drepturi și încă bine cîștigate!

Faptul că d-sa și-a proteguit soția nu i-l putem reproșa, căci protecția a fost acordată unei actrițe de merit (scăderile pasagere n-au importanță) și „manualul bunului soț“ trebuie să-l prevadă. Dar d-l Eftimiu a lovit în actori și actrițe a căror activitate, prezentă la unii, trecută la alții, trebuia considerată cu tot respectul la care acești oameni aveau și au dreptul.

D-l Eftimiu a crezut că după titanica sa luptă de surîsuri, temenele, complimente etc. își poate descoperi chipul — a greșit!

De la masa sa de lucru, d-sa va fi aruncat acum o privire retrospectivă și, obosit de toată munca fără rezultat, va fi rumegat o nouă maximă pesimistă, pe care, probabil, vom avea plăcerea de-a o citi în formă definitivă într-un număr din *Rampa*.

Situația d-lui Eftimiu e tristă, o clădire în care antreprenorul imprudent a pus alt material decît cel necesar și trebuie să se năruiască.

D-l Eftimiu nu este mai rău și nici mai bun decît 95% din majoritatea concetățenilor (n.b. a fost încetățenit). D-sa s-a descoperit prea devreme, atîta tot! Acum e singur, scutu-i e găurit ca un *jour* de ciorap Adesgo (n.b. 42).

E mult prea deștept pentru a fi ministru, e prea asaltat pentru a-și reface o virginitate pasibilă, e un învins.

O, de-ar fi avut d-l Eftimiu un aviz, așa cum sunt prin cinematografe, și-ar fi adus aminte că datorită calmului a putut ajunge, dar d-sa și-a pierdut sîngele rece și o dată cu el și partida.

De ce totuși ne vine în minte legenda păsării Phoenix?

(*Vremea*, an III, nr. 114, 22 mai 1930, p. 7)

PE MARGINEA UNEI PIESE

De cînd lumea, un băiat a iubit o fată și un poet le-a povestit iubirea. Povestea e veche, povestea e nouă, ca un disc jumătate albastru, jumătate cenușiu, care se învîrte încet în fața ochiului sufletesc.

Un băiat iubea o fată, dar nu i-a spus-o, sau cel puțin nu i-a spus-o pe înțelesul ei, sperînd ca fata să ghicească. N-a ghicit, dar s-a măritat și băiatul a rămas singur.

Ce poem de plictiseală s-ar fi putut face „pă chestia asta"!

De sute de ani ni se servește băiatul și fata, fierți în toate sosurile sau prăjiți în toate unturile, iar noi, în dorul unei adolescențe vag asemuitoare (fata, bunioară), înghițim preparatul, fie din respect pentru bătrînețea bucătarului, fie din simpatia vîrstei, dacă bucătarul este prea tînăr.

În *Comedia zorilor*, povestea înnoită a lui Mircea Ștefănescu, tristețea băiatului rămas singur este tristețea noastră. Nu este strigătul strident din *Romeo și Julieta* sau pelteaua de gutui din *Paul și Virginia* sau chiar poe-

zia ireală din *Tristan și Isolda.* E povestea dragostei noastre timidă, în care avînturile romantice se opresc pe buze de teama ridicolului („eu, sentimental în secolul al XX-lea ?"), e prima îngenunchere ce ține totdeodată de învingere și de rugă, căpătînd grația trupului plecat în renunțare.

Ceea ce formează meritul principal al lucrării este adîncul omenesc, sincer pînă la acel ridicul-duios (ridicul, privit de pe movilița experienței adunate în anii care ne-au îndepărtat de adolescență, și duios, prin spiritul de autocompătimire), pe care ni-l mărturisim arareori, dar pe care l-am trăit cu toții.

Prin factura ei, *Comedia zorilor* este un teatru al discreției sufletești, al sugerărilor, al tăcerei cuvîntătoare. Acolo, unde de obicei se pune o tiradă, e doar un cuvînt și adese numai o silabă, dar aleasă, corespunzînd și dezvăluind o fîntînă de suflet.

Această tehnică, uneori izbutită fragmentar și de alții, a lui Mircea Ștefănescu se datorește unui simț al măsurii, al acelei gradații, în care nu știi dacă intră mai mult bun-simț sau mai multă judecată, dar care descrie cu geometrică exactitate întretăierile de unghiuri, făcînd să corespundă căderea unui ascuțiș ridicăturii unui plan, încît obține un tot armonic (brutalitatea propunerii de a merge la bordel cu discreția *arvers*-iană a iubirii lui Vlad.)

În tot cuprinsul piesei și rezumîndu-se la fiece final de tablou, plutește o atmosferă de tristețe premergătoare speranței. E o dezolare blîndă, un pustiu mic, care își așteaptă noi caravane și care, din pricina singurătății, pare imens.

Grafic, piesa s-ar putea reproduce printr-un zigzag, sfîrșind printr-o linie dreaptă, care se subție ușor-ușor, pînă se pierde în albul hîrtiei. Japonezii au măestria aceasta în stampele lor și credem că este o justă comparație a piesei lui Mircea Ștefănescu.

Cum anul acesta nu avem nici un teatru *nesubvenționat,* reprezentarea unui autor dramatic român nu se poate face fără proptele și intervenții. Dacă prin minune un director ar înțelege piesa, i-ar putea simți frăgezimea, lasă că n-ar mai fi un bun director, dar s-ar vedea în fața unei lucrări pentru a cărei realizare n-ar avea actori. Eroii *Comediei zorilor* sunt patru adolescenți și dacă un teatru are ingenua sub 30 de ani, n-are cei trei

adolescenți sau are numai unul, sau doi, dar cu eroină care va părea mama eroilor, și așa mai departe.

Mircea Ștefănescu a scris o nouă piesă bună, care s-ar putea juca, dacă un director, ajuns în anul morții sau candidat la paralizie generală, ar angaja în reprezentație elementul sau elementele trebuitoare.

Ne-a trecut prin minte această aberație, căci uitasem de subvenția de 35.000.000 lei, pe care Statul o dă celor trei teatre pentru a juca autori români.

(*Vremea*, an. III, nr. 128, 28 august 1930, p. 7)

CĂLĂTORIA DIN URMĂ, 3 acte de R. C. SHERRIFF

S-a scris mult despre război și de multe ori chiar frumos, fie că acest dar pornea din sinceritatea pusă în lucrare, fie că modul romantic de a-l interpreta parvenea la înălțimi la care doar poeților li-i dat să ajungă. Barbusse, în *Le feu*, a descris un război oribil, cu detalii înfiorătoare, Dorgelès, în *Les croix de bois*, a avut pasagii de rară sinceritate, Unruh, în *Verdun*, Remarque, în *La west, situația neschimbată*, Lászlo și atîți alții au avut accente de frumoasă umanitate, de multă putere, dar nici unul n-a reușit să dea atmosfera din *Călătoria din urmă*. Toți, pînă la R. C. Sherriff, au fost sensibili acelui accident, pe care un comun acord l-a numit eroism și numai el s-a plecat asupra acelei stări permanente care este frica. Și cum acest sentiment este comun tuturora, cum el este adevăratul și poate unicul adversar, a analizat cu adîncă înțelegere, pornită din dragoste, lupta dintre sentimentul demnității, provenit din datoria contractată prin educație, și instinctul conservărei, comun tuturora, indiferent de rasă, de limbă și de continent.

Subiectul piesei este ca și istoria lumii — se poate rezuma într-o frază și în același timp nu poate fi completat în două volume.

Sunt cinci ofițeri într-un adăpost din prima linie. Cinci oameni osebiți ca fire, pe care destinul, sub forma unui ordin, i-a trimis să moară sau să înainteze contra altor oameni absolut oameni. Sunt cinci oameni nici lași, nici curajoși, ci doar de temperamente diferite, care par

că reprezintă același om în cinci etape, asemeni grupului din basorelieful Marsiliezei de pe Arcul de Triumf de Rude (vezi teoria lui Auguste Rodin asupra descompunerii mișcării în volumul *L'art* de Paul Csell).

Raleigh este entuziastul de 18 ani, cel pentru care războiul se prezintă romantic și îl interpretează sportiv, ca o partidă de rugby, Trotter este burghezul de sănătos echilibru, de lentă desfășurare, Osborne, om căruia o calmă maturitate i-a imprimat un fatalism cumpănit, Hilbert, temperament cu nervi slabi și prea tare întinși, este frica dezlănțuită, iar Stanhope reprezintă efortul luptei ajunsă la apogeu dintre demnitate și frică, efort pe care l-ar vrea bucuros sfîrșit (ca și Hilbert) prin moarte.

Ceea ce emoționează în piesa lui Sherriff este sentimentul nu al morții (care este un moment brusc), ci al fricei de moarte, care este permanent. Cei cinci oameni vorbesc, glumesc, petrec, dar vorba, gluma, petrecerea sau gestul de înfruntare a pericolului este la suprafață. Fie că ghiulelele pornesc, fie că s-au oprit, toți așteaptă acel „ceva", acea izbucnire care vine și trece iute, lăsînd pentru cei rămași continuarea așteptării.

Din cînd în cînd, o amintire, ca scăpărarea unui amnar în negură, nu pare decît să mărească mai mult impresia de întunerec.

Și frica se lasă din ce în ce mai deasă, din ce în ce mai grea și înăbușitoare. Este în *Călătoria din urmă* această impresie de teroare liniștită, care n-a fost realizată niciodată și care te fură și te chinuie o dată cu cei cinci, iar sinceritatea expunerii în plină lumină a sentimentului de frică, o recunoști pe față, fără ezitare și fără rușine. Cei cinci sunt bravi, dar bravi atît cît pot oameni făcuți din oase, nervi și carne. Și este cu atît mai frumos, cu atît mai meritoriu ca să-ți învingi instinctul (*Tu trembles, carcasse !* al lui Turenne) prin sentimentul datoriei ce o ai de împlinit.

În ziua cînd un inginer de geniu va construi în uzinele lumii oamenii de metal cu nervi din elastice fire de oțel, astfel ca soldatul să execute comanda „la piept repeziți și împungeț-arm !", fără furie, fără ezitare, proiectilul va putea sparge soldatul de fier, dislocînd perfecta sudare a trupului de metal, fără ca sodatul să geamă sau să zvîcnească. Dar în acea zi, cînd omul nu va mai avea nevoie să-și înfrîneze nervii, cînd frica va fi sfîrșită, sfîrșit va fi și eroismul.

Piesa lui Sheriff, ca tratare, este de o admirabilă și unică simplicitate. Stăpînirea meșteșugului fără așa-zisele „cîrlige", observația adîncă fără retușuri în bine sau în rău, dialogul puternic, curățat de orice inutilitate, cît și acele pauze atît de elocvente plasează pe Sherriff în fruntea dramaturgiei contemporane.

Interpretarea lucrării lui Sherriff a avut distribuția următoare :

D. Ion Manolescu, care a păstrat o linie sobră rolului Osborne, izbutind printr-o exteriorizare bine nuanțată a stării lui sufletești să pregătească emoția sacrificiului final.

D. Tony Bulandra a pus în interpretarea lui Stanhope calitățile întregului său temperament, cunoscut îndeajuns din atîtea piese, dar variat și astă dată.

D. Petre Bulandra a redat impresionant toată naivitatea tînărului care crede încă în mituri și care nu este decît victima unei odioase realități.

D. Marin Popescu, în rolul lui Hilbert, a luptat frumos cu un rol care nu-i convenea, izbutind să se achite onorabil.

D. I. Talianu a păstrat o perfectă linie a rolului, așa cum l-a conceput autorul. D. Talianu a înțeles că acest extraordinar fragment de viață care este piesa lui Sheriff cere o imperioasă uitare a ceea ce obișnuit se cheamă teatru. D-sa a jucat rolul sănătosului Trotter cu simplitatea omului care s-ar mira dacă cineva, într-o bună zi, i-ar spune că a fost un erou.

D. Vasilache, într-un pitoresc rol de bucătar, a fost excelent, ca și întregul ansamblu, care s-a achitat cu multă conștiinciozitate (Popescu Dan M., Rang, Delvechio, Enescu etc.).

Piesa aceasta a fost debutul în greaua meserie de regizor a d-lui Haig Acterian, care a dovedit multă înțelegere și a realizat un frumos și de efect final.

Decorul unic și de mult adevăr se datorește pictorului Petrescu-Muscă.

Piesa lui Sherriff, prin marea ei valoare literară și prin frumoasa interpretare, asigură un frumos și meritat succes, chiar și pentru publicul ce s-a entuziasmat la *Mélo*, *Felix*, *Femeia și paiața* și alte mari „conțepții" dramatice.

Cînd Teatrul Național joacă diversele sale paiațerii, cînd Teatrul Ventura ne dăruiește *Grand Hotel*, cei cinci

zănateci de peste Dîmbovița oferă o capodoperă. Sunt nebuni și trebuiesc pedepsiți.

D. Mihail Popovici s-a însărcinat să le reducă subvenția ca să-i învețe minte să facă un repertoriu cuprins între *Țivila de la Hotel Ghidale* și *Cele două orfeline.*

(*Vremea*, an. III, nr. 144, 9 noiembrie 1931, p. 3 ; semnat *i. v.*)

CRUCIATA dramă în trei acte de LUCIAN BLAGA

Departe de a fi o explozie a fanatismului, cruciatele, la origină cel puțin, au fost revanșa Europei creștine contra Orientului musulman, revanșă favorizată și de gusturile războinico-aventuroase ale seniorilor care le-au întreprins. La strigătul „Dumnezeu o voiește !“, mii de oameni au alergat din toate colțurile, avînd pe veșminte ca semn de recunoaștere și scop, crucea, luînd calea Ierusalimului.

După aproape două sute de ani, cît au durat cele opt cruciate, Sfîntul Mormînt a rămas tot în mîinile necredincioșilor.

Istoria cunoaște două cruciate ale copiilor : în Franța și în Germania.

În Franța, mișcarea fost pornită de un păstor, Ștefan din Cloyes, care mergea din sat în sat chemînd copiii să elibereze Sf. Mormînt, căci, spunea el, oamenii sunt prea păcătoși și numai sufletul neprihănit al copiiilor va putea fi ascultat de Dumnezeu. Chemarea păstorului a găsit ecou în sufletele copiilor și ajutor din partea seniorilor și a papei Inocențiu al III-lea. Curentul a fost atît de puternic, încît se credea că Mediterana își va despărți valurile în două, precum altă dată Marea Roșie în fața poporului ales, lăsînd să treacă copiii, iar sarazinii, văzînd oastea sufletelor curate, vor face cale întoarsă.

Mediterana însă nu și-a întrerupt unduirile și conducătorii au îmbarcat armata de 30 000 de copii pe galerele armatorului Wilhelm Porc (nume predestinat), care debarcînd oastea la Alexandria, a vîndut băieții grecizaților în obiceiuri, iar fetele pentru haremuri.

Cruciata copiilor din Germania, condusă de un copilandru, Nicolae, a eșuat din cauza foamei și bolilor.

Aceste bizare expediții, fruct al ideilor mistice ale veacului al XIII-lea, au permis contemporanilor o serie de speculații imaginare.

Astfel, Vincent de Beauvais susține că ar fi fost opera osmanlîilor, care ucizînd copiii, împuținau astfel contingentele cruciaților și deci cruciatele.

Roger Bacon susține amestecul unui han tătărăsc, iar alții, și mai puțin rezonabili, socotesc că ar fi fost rezultate din extrema mizerie ce bîntuia în Europa și că înșiși părinții ar fi voit să scape de copii. Cei mai mulți însă, conform ideilor timpului, susțin că ar fi fost opera dracului.

Din această realitate, poetul Lucian Blaga, cu fantezia d-sale, a imaginat o poveste de rară frumusețe. D-sa, cucerit de tragedia celor două cruciate, a redat latura dramatică a mișcării, punînd în conflict copilul, cucerit de mistica dorință a liberărei Sfîntului Mormînt, față de mama pentru care nu există alt țel, altă realitate, fie ea spirituală, față de fructul pîntecului ei. Și astfel, într-un castel din cnezatele noastre, acoperite de negura vremurilor și despre care opaițul nici unei cronici nu aduce o rază, copilul orfan al cneazului căzut în cruciată simte chemarea lăuntrică (susținută de fanatismul călugărului Teodul) a luptei pentru dobîndirea lăcașului sfînt. Dorința copilului este însă înfrîntă de dragostea atotstăpînitoare a mamei și odrasla domnească rămîne înlănțuit, în timp ce cohortele de copii iau calea cetății sfinte. O dată cu dorința și sufletul copilului a pornit la drum, iar pe loc n-a rămas decît un trup fără vlagă, fără țel. Într-un tîrziu, cînd mamele celor duși, despre care a sosit veste de moarte, vin și cer pe Teodul preț al sîngelui lor risipit, trupul înlemnit ia viață, copilul își prinde sufletul pornit spre Ierusalim și în fața viziunii sîmburelui creștinătății, a țelului atins, se săvîrșește o dată cu ea.

Aceasta este drama făurită de poetul Lucian Blaga, iar interpretările ei pot fi tot atît de multe, pe cît de mulți și feluriți sunt spectatorii, sau mai precis, spiritualitatea lor.

Vor fi oameni care, văzînd *Cruciata*, vor rămîne sau își vor întări credința că spiritualitatea copilului este atît de mare încît se poate împotrivi și chiar doborî sentimentul filial. Vor fi alții care, cu tot atîta dreptate, vor crede

sau se vor întări în credința suferinței ce duce spre lumină, a luptei dintre dragostea de mamă și credință etc. etc.

Pentru noi, piesa lui Lucian Blaga este una din cele mai frumoase și trainice lucrări de teatru, prin subiectul, tratarea (ca ritm dramatic și limbă pur literară), cum și totala lui frumusețe de gînd.

S-a reproșat, și pare-se se continuă, că d-l Lucian Blaga n-ar avea nerv dramatic, n-ar fi ceea ce, bunăoară, spune d-l Caton Theodorian (numindu-se) : „coleg cu Shakespeare".

Ne permitem a crede că teatrul n-are ceea ce se cheamă un „tipic", după cum n-are nici una din ramurile artei. Un subiect de roman poate fi tratat în teatru cu un egal succes și viceversa, cu singura și insignifianta condiție : talentul !

Romanul, care este tot teatru (ca toată viața însăși), este însă un teatru în ralenti, adică într-un ritm care permite ceea ce în pictură se numește subnuanță. În teatru, unde ritmul este accelerat, unde o acțiune trebuie să se desfășoare neapărat între orele 8 jumătate și 12, nefiind nelimitată ca în roman (unde poți avea între 200 și 1000 de pagini), analiza unui gest cade în spinarea posibilităților de interpretare și înțelegere ale spectatorului.

Nu de aici poate însemna că *Frații Karamazov* nu va putea fi transpus în teatru la egală înălțime cu romanul. Ne-am obișnuit să nu numim teatru (modern, bineînțeles) decît dacă este un soț încornorat, o femeie isterică și un amant profesionist. Dacă amantul este om de treabă, femeia o bipedă aproape cumsecade, iar soțul o lichea, cădem pe tîrtiță extaziați în fața noutății.

Să nu se uite că acum treizeci de ani, impresioniștii francezi (azi așezați între clasici), nu erau socotiți pictori, pentru că un tablou trebuia să fie lins cu aceleași culori cu care au pictat bunicii. Să nu se uite că teatrul lui Claudel, Jack Bernard etc., deși nu este teatrul d-lui Bernstein, este totuși Teatru.

Cum această digresiune amenință să ia proporții și cum n-avem dreptul de-a sîcîi prea mult cititorii, vom trece iar la drama d-lui Blaga.

Cruciata, în afară de cîteva lungimi, are o perfectă înlănțuire a acțiunii, un ritm dramatic plin de zbucium, ținînd încordată atenția spectatorului și o ținută literară de reală și nediscutabilă frumusețe.

Punerea în scenă a lucrării a omis cîteva lucruri. Acțiunea, care se petrece în anul 1200, a fost făcută într-un soi de stil gotico-ultramodern, cu *fer-forgeuri* cel puțin intruvabile și cu porți de castel făcute din cristal. Ceata copiiilor cruciați a fost reprezentată prin patru prunci drăguți, dar, deși căpetenii, insuficienți (fără îndoială că nu am fi cerut defilarea unui *kindergarten,* ci impresia că dincolo de poarta de cristal se află ceata nevinovaților drumeți).

Interpretarea s-a bucurat de o frumoasă și justă realizare. D-na Marioara Voiculescu, Ana Luca, Ecaterina Șahighian, d-nii Calboreanu, Antonescu și Ulmeni au contribuit cu toții la reușita spectacolului. D-na Irina Nădejde, căreia pentru prima dată i se dă un rol (vlăstarul domnesc) și care „discutată" în comitet era să însoțească pe neîndreptățita d-ra Mierlescu, a avut un ceas de rară calitate. Înzestrată cu mari mijloace scenice, d-na Irina Nădejde, prin sobrietatea, elanul, căldura și claritatea interpretării, s-a arătat ca unul din primele elemente tinere ale Teatrului Național.

(*Vremea*, an. IV, nr. 159, 15 ianuarie 1931, p. 5)

ACT VENEȚIAN de CAMIL PETRESCU

Indiferent de disprețul pe care femeia îl poate avea față de amant, ea rămîne roaba sentimentului — aceasta este ideea actului d-lui Camil Petrescu.

Alta, femeie părăsită, eșuînd din om în om, ca apoi, culeasă de un nobil senior, să fie ridicată din lumea ei, cheamă pe seducător. Surprinsă de soț, ascunde amantul și pentru că ascunzătoarea îi periclita viața, nu ezită să-și ucidă soțul.

Eroina d-lui Camil Petrescu este compusă cu minte de adept al lui Schopenhauer, autor pe care nici un adolescent nu l-a lipsit de evlavia lui, amantul trasat atît de puternic, încît devine caricatură, iar soțul, concentrînd toate calitățile de bărbăție și demnitate ce se pot visa.

Actul d-lui Camil Petrescu, pus în lumina pe care o cerea textul, ar fi una din cele mai reușite realizări dramatice, adică diametral opus de ceea ce a oferit Teatrul

Național. Astfel, finalul piesei, în textul publicat cu ani în urmă (într-o revistă) este următorul : soțul, înșelat în aspirațiile lui politice, la care îi dădeau dreptul un întreg șirag de merite, se refugiază lîngă Alta. Femeia și-a ascuns amantul pe bordura turnului, de unde din clipă în clipă poate cădea în mare și, ca să-l scape, fură pe nesimțite pumnalul soțului, care, din întîmplare văzînd-o și dîndu-și seama că nu mai are nici refugiul pe care spera, deznădăjduit, întinde grumazul. Acest final tragic pînă la crispare, de multă frumusețe dramatică, a fost ratat cu o precizie, care, în caz contrar, ar trebui felicitată fără măsură. În interpretarea scenică, soțul văzînd gestul ucigaș, se repede la femeie și după un onorabil *match* se întoarce să cugete. Gestul îi este fatal, căci femeia îi înfinge cu convingere pumnalul deasupra osului iliac (dînd totodată și o flagrantă probă că nu știa pe unde se află inima nefericitului soț).

Acțiunea se petrece într-o Veneție de operetă, în decor de catedrală, cu gondolă transformată în canapea, și cu venețiană costumată în baiaderă.

Piesa d-lui Camil Petrescu trebuia jucată în ritm și aspect de vitrină cu personagii de Sèvres, fără tragisme și amestecuri pe care textul nu le cerea.

Reprezentarea *Actului venețian* confirmă temerile autorului, temeri care l-au făcut să oprească reprezentarea timp de trei ani în șir, și care s-au dovedit justificate.

Alături de piesă, tot în rolul de victimă, punem pe d-l A. Pop-Marțian, care cu tot jocul d-sale nu a putut interpreta decît rolul soțului.

(*Vremea*, an. IV. nr. 159, 15 ianuarie 1931, p. 5)

PORUMBIȚA FĂRĂ ARIPI, piesă în trei acte de ION MINULESCU

D-l Ion Minulescu, poet de avangardă în '908 (îmi pare), este un om deștept, după cum, bunăoară, nu e d-l Pîrîiaș. Ori, dacă ultimul scrie piese, de ce n-ar scrie și primul ?

D-l Minulescu, orice ar face, orice ar spune, rămîne una din puținele inteligențe vii, colorate, cu care Dumne-

zeu a echilibrat maldărul de proşti. Vechi revoluţionar, autorul *Porumbiţei* s-a hotărît să compenseze lipsa de concesiuni pe care nu le făcea acum douăzeci de ani şi a dăruit publicului o piesă cu un marinar, care, deşi a stat la prora, toată lumea îl înţelege (contrar celui care altădată plutea *pe-ntinsul Mării Marmara...)*

Subiectul piesei *Porumbiţa fără aripi* e simplu şi puternic.

Timonierul Ion Boian, dornic de o iubire curată, se amorezează de Porumbiţa, o femeie de tavernă, exploatată de chitaristul localului. Marinarul vrea să o ia cu el acasă, în sat, dar femeia refuză. Sosind amantul şi brutalizînd-o, Boian îl ucide fără voie. Achitat, se întoarce în tavernă şi sfîrşeşte prin a lua locul chitaristului ca să poată rămîne lîngă Porumbiţa.

Pentru realizarea acestui subiect în teatru d-l Ion Minulescu avea două căi. Prima era aceea a tratării sobre, cu reliefe puternice, precise, care n-ar fi părut poate naturale (leită asemănare cu viaţa tuturor), dar care ar fi dat altă greutate lucrării.

Femeia oferea, prin psihologia-i deformată de mediu şi meserie, care totuşi nu reuşise să-i omoare cu totul sufletul, prilejul de-a crea un tip nou în dramaturgia românească. Acelaşi lucru s-ar fi putut obţine şi din omul pornit de la plug în largul apelor, revenind cu întregul său complex sufletesc (dragostea de pămînt, nostalgia călătorului, dorinţa de fixare etc.)

A doua posibilitate de realizare a acestui subiect era de-a prezenta eroii pe un fundal de port convenţional, de a da atmosfera unui cabaret cu murdăria lui pitorească, cu glume, băuturi, camere cu ora şi toate „bibilurile“ care „dau viaţă“.

Sorţii, sau autorul, au căzut pe a doua posibilitate.

În general, *Porumbiţa* fără aripi are lungimi şi o construcţie care nu i-a dat unitate. Astfel, după primul act, care este destul de strîns închegat, intervin personagii inutile, aduse pentru pitoresc de care nu era nevoie, scene de umplutură, colorate impersonal, dezlînînd acţiunea şi pregătind slab întoarcerea marinarului achitat de crimă, ca să sfîrşească printr-o cucerire a Porumbiţei şi o conducere „la odaie“, acompaniată de cor, care la rîndul lui prelungindu-se, scade din efectul finalului actului II.

În actul ultim, în care eroul neizbutind să se descătușeze, ia locul chitaristului, toată drama se pierde din cauza unei scene de comicărie, urmată de o alta, demonstrativă, a decăderei marinarului.

Porumbița fără aripi are totuși fragmente de reală frumusețe, dar neexploatate *teatral* și înecate în adaosuri care strică întreaga lucrare.

Porumbița fără aripi a avut marea calitate de a pune în lumină talentul prea puțin utilizat al d-nei Manya Antonova, a cărei realizare este demnă de toată lauda și o situează în fruntea actrițelor din generația sa.

D-l Storin a dus cu autoritatea talentului său rolul lui Boian și i se cuvin cu atît mai multe laude, cu cît rolul nu corespundea talentului d-sale. Amuzante, d-rele Silvia Dumitrescu și Liana Constantinescu în două „artiste", plin de umor specific d-l V. Maximilian.

D-na Sofica Ionescu, remarcabil de stridentă.

Ne permitem a nota înlemnirea jenantă a marinarilor din actul doi, cînd are loc explicația dintre Boian și Porumbița, după cum și lipsa de atmosferă a cîrciumei plină numai de marinari.

Aplauzele sălii au răsplătit cu prisosință pe autor și interpreți.

(Vremea, an. IV, nr. 166, 8 februarie 1931, p. 7)

COMEDIA ZORILOR de MIRCEA ȘTEFĂNESCU

Inaugurarea spectacolelor de Studio ale Teatrului Maria Ventura ne-a amintit prin succesul ei franc inaugurarea Studioului Teatrului Național cu *Mușcata din fereastră.*

Aceeași curiozitate amestecată cu oarecară vagă neîncredere, cu care, fără voie, se întîmpină orice lucru nou, și același entuziasm în fața unei lucrări cu adevărat de valoare.

Există credința, și nu numai la noi, că a scrie teatru înseamnă a lucra un tipic. De această credință s-au lovit toți cei ce au făcut un pas înainte, iar mai apoi, cînd publicul cu bun-simțul lui pe care n-au reușit să-l doboare

nici necuviințele bernsteiniene nici comedioarele americane, a venit cu neîncredere și a plecat cucerit.

Rar s-a scris de vreo piesă atît ca despre *Comedia zorilor*, și nu fără dreptate. Prospețimea cu totul inedită a eroilor, vioiciunea dialogului, gradarea meșteșugită a conflictului așează lucrarea d-lui Mircea Ștefănescu printre cele zece piese românești de reală valoare.

Subiectul piesei a fost rezumat de autor prin motto următor : „Un băiat iubea o fată“ și, într-adevăr, acesta este tot subiectul.

Eroii sunt patru adolescenți : trei băieți și o fată.

Acțiunea : unul din ei o iubește, vrea să-i spună, ezită, fata se mărită, iar băiatul se va consola.

Atît ?

Da, atît, și totuși comedia te prinde, te fură în poezia adolescenței, care a fost și a ta, și trăiești piesa cu atîta intensitate, că n-ai mai zice Bernstein, Cosmers sau Frondaie în viața ta.

Cu *Comedia zorilor* se deschide încă o fereastră spre Teatrul adevărat, iar în apusul atîtor fleacuri gătoase, indigene și străine, titlul piesei ia aluri de simbol.

Regizorul Victor Ion Popa, cu rara sa înțelegere, cu dragostea ce o are pentru teatrul românesc *modern*, a dăruit unul din cele mai reușite spectacole de artă.

Interpretarea d-nei Maria Mohor, plină de grație și vioiciune, cum și perfectul trio Coco Danielescu, Scărlătescu și Cazaban Jules a dovedit că un bun ansamblu într-o piesă asemeni n-are nevoie de vedetă.

Comedia zorilor este un spectacol de artă din toate punctele de vedere.

(*Vremea*, an. IV, nr. 166, 8 februarie 1931, p. 7)

ELISABETA REGINA ANGLIEI, piesă în 12 tablouri de FERDINAND BRUCKNER (la Teatrul Național)

După cum filosofii contează istoria o artă și nu o știință, autorii dramatici, în majoritatea lor, privesc teatrul istoric drept o reconstituire, adică o lucrare ce ține mai mult de știință decît de artă.

Bineînțeles că nu dramele în cadru pur istorico-fantezist ale lui Victorien Sardou, Victor Hugo, Rostand etc. intru în categoria „reconstituirilor", ci dramele bazate pe documente istorice, ca cele ale lui Paul Fort (Cronicile Franței), Rolland, Savoir etc., adică teatrul istoric modern.

Istoria n-a fost și este probabil să nu parvie decît într-un depărtat viitor o știință. „Și mai întîi, — spune Anatole France în *Crima lui Silvestru Bonard* — ce este istoria ? Istoria este reprezentarea scrisă a evenimentelor trecutului ? Dar ce este un eveniment ? Este un fapt oarecare ? Nu, nu-i așa ? Este un fapt notabil. Ori, cum judecă istoricul dacă un fapt este notabil sau nu ? Judecă arbitrar, după gustul, capriciile și capul său, în sfîrșit, în artist ! căci faptele nu se divid, din propria lor natură, în fapte istorice și fapte neistorice. Dar un fapt este ceva extrem de complex. Istoricul va reprezenta faptele în complexitatea lor ? Nu, aceasta este imposibil. Le va reprezenta lipsite de cea mai mare parte a particularității lor care le constituie, în consecință trunchiate, mutilate, diferite de ceea ce au fost. Cît despre raporturile faptelor între ele, să nu mai vorbim. Dacă un fapt istoric este datorit, ceea ce este posibil, prin unul sau mai multe fapte neistorice, și prin aceasta, necunoscute, cum va putea marca istoricul relațiunea acestor fapte ? Presupun că istoricul are sub ochii săi mărturii sigure, în timp ce în realitate el nu acordă încrederea sa decît pe cauze de interes sau sentiment. Istoria nu este o știință, este o artă și nu-i izbutește decît prin imaginație"[1].

Iată cum, pentru o dată, au filosofii dreptate și nu poeții.

În adevăr, luînd azi, în zilele noastre, cînd nenumărate mijloace de informație a publicului par a oferi o exactitudine de necontrazis, și căutînd a ști *precis* cum s-a desfășurat cutare întîmplare, ce s-a spus, care erau intențiunile și vederile ale autorilor, nu vom reuși (și Renan și-a dat seama de acest lucru încercînd experiența asupra evenimentelor petrecute în răstimpul dintre februarie și iunie).

Istoricii au căutat mijlocul de a opri această înclinare a istoriei spre fantezie și au conchis că singurul

---

[1] *Dicționarul* Academiei Franceze dă următoarea definiție a Istoriei : „Istoria este povestirea faptelor demne de reținut" (n.a).

mijloc ar fi o exactă documentare bazată pe cifre, pe statistici, bilanţuri şi rapoarte, care examinate şi interpretate ar da loc la naşterea „Ştiinţei faptelor radicale", care, cum spune Kipling, este o altă poveste.

Ceea ce ne interesează este că teatrul istoric are dreptul la fantezie pentru că porneşte dintr-o poveste frumoasă împodobită cu aureola unei autenticităţi aproape controlabile. Teatrul are menirea de a înfăţişa omul şi pasiunile lui, dar pentru pitoresc se adaugă o epocă, iar istoria este o minunată galerie de portrete expresioniste, cîteodată şi asemănătoare.

Ori, cînd modelul nu-i decît o copie a cărei autenticitate este foarte discutabilă, chestiunea documentară într-o piesă de teatru este de prisos. Este suficient ca autorul să ne convingă că eroul său, eroina sa a fost aşa cum l-a conceput el, adică rău sau rea, bun sau bună, crud sau crudă etc. şi personagiul îl vom primi ca atare. Cyrano de Bergérac, aşa cum ni l-a pomenit Rostand, este mult mai adevărat pentru noi decît cel pe care Louis Raymond Lefèvre l-a scos din umbra vremei, bazat pe documente.

Savinien de Cyrano, *equier, sieur* de Bergérac, pe care istoria luminată de mărturii ale timpului îl omoară cu consecinţele unei boli venerice, nu ne interesează.

Cyrano a murit rezemat de pomul mare din curtea mînăstirei, romantic şi superb, sub privirea deznădăjduită a Roxanei, care era frumoasă şi suavă, nu cu barbă ca în „adevărata viaţă" scrisă de Lefèvre. Iar dacă istoria este literatură, cum afirmă gînditorii, o preferim scrisă de poeţi (mărturisim că nici azi nu ne îndoim că la Călugăreni Sinan-Paşa n-a pierdut doi dinţi).

Acestea sunt motivele pentru care nu este bine a reproşa piesei d-lui Bruckner anumite trăsături care nu corespund exact mărturiilor istorice ale timpului şi nici unora mai noi.

Eroina piesei este fiica amoralului Henric al VIII-lea (însurat de nenumărate ori, violent, dîrz şi crud) şi a Anei de Boylen. Preceptorul său Ascham scriind rectorului gimnaziului protestant din Strasbourg, Sturm, vorbeşte în termeni extrem de elogioşi de tînăra sa elevă („Toate calităţile cerute de Aristot s-au adunat în ea".), care vorbeşte franceza şi italiana ca engleza, e muzicantă abilă şi ferventă credincioasă. Pînă la suirea sa pe tron a fost speranţa protestanţilor pe care se pare că-i

simpatiza, lucru care totuși nu a împiedicat-o să abjure și să treacă la catolicism asemeni contimporanului său Henric de Navarra. La 14 ani a avut o aventură amoroasă cu sir Thomas Seymour, ucis de altfel din cauza ei și, pare-se, regretat. A urmat o alta cu seniorul Courtenay, care a complotat răsturnarea Mariei Tudor în folosul Elisabetei și a fost executat, iar ea surghiunită. La douăzeci-șicinci de ani Elisabeta se suie pe tron cu un plan de conducere chibzuit în timpul surghiunului, plan care pare a fi fost : flatarea comunelor, inflexibilă autoritate față de nobili și popularul rol de împărțitoare a dreptății.

Este plină de contraziceri și ascunzișuri această regină a Angliei, care spunea curții că are „fire de leoaică", întreținea o lungă corespondență amoroasă cu ducele d'Alençon, pitic hidos căruia îi spunea „mica mea broscuță", și în același timp reprima cu extrema cruzime revoluția comitatelor din Nord. Cînd Maria Stuart, care, voluntar sau nu, era inima mișcării revoluționare, îi dă temeri noi, Elisabeta n-are curajul s-o suprime fățiș din teamă pentru opinia contimporanilor și a istoriei și simulează un exces de zel al păzitorilor, ca apoi să scrie lui Jack de Scoția, fiul victimei, durerea pe care o resimte față de „mizerabilul accident." Cînd Filip al II-lea își ia rolul de răzbunător al Mariei Stuart [și] pornește cu faimoasa „invincibila Armada", Elisabeta refuză cu o meschinărie extremă banii necesari unei flote de apărare, iar cînd furtuna distruge galerele spaniole, englezii n-au flota necesară urmăririi, deci nu pot profita de victorie.

La curte, „înjura ca o pescăreasă", scuipa pe hainele curtenilor care nu erau îmbrăcați la modă, bătea damele de onoare, săruta sau pălmuia bărbații în public fără jenă și se amuza a găsi porecle gravelor personagii. Cochetă, orgolioasă, plină de ranchiune inexplicabile, de o veselie trivială, pasionată după splendoare și plăceri, „frumoasa fecioară din Occident" a reușit totuși față de poporul său să fie unul dintre cei mai iubiți suverani.

Portretele timpului, pictate sau scrise [1], o arăta astfel : Nas acvilin, palidă, părul roșietic și bogat, ochii verzi, fruntea înaltă, femeie de o frumusețe englezească și rece.

Unii istorici i-au atribuit — și Bruckner întrucîtva este de părerea lor, pasiuni anormale dezmințite (situația

---

[1] H. Wallpole, Wiessner (n.a.).

lucrurilor definitive) de diferitele iubiri care umplu domnia acestei regine. Femeia care la 60 de ani, cu tot autocratismul ei, cu toată firea-i bănuitoare, ridică la cele mai înalte demnități un tînăr de optsprezece ani, căci atît avea contele de Essex cînd a fost introdus la Curte, este tot ce vreți afară de lesbiană.

Cînd Essex nu rezistă ispitelor damelor de onoare, regina recurge la violențe, iar în urma eșecului expediției în Spania îl surghiunește, ca apoi să-l recheme și să-l facă Mareșal de Englitera. Essex este atît de sigur pe babă, încît în plin consiliu, în mijlocul unei discuții politice îi întoarce spatele, tratînd-o de „schelet dărăpănat", iar ea pălmuindu-l îi strigă : „du-te de te spînzură !" și ca favoritul să-și piardă capul trebuia o întreagă serie de intrigi.

Essex, în afară de legătura-i amoroasă cu sexagenara-i suverană, era un om curajos, brav chiar pe cîmpul de luptă și un adevărat mecena (a fost un important sprijinitor al lui Shakespeare).

Adversarul Elisabetei, Filip al II-lea era un om auster, trist, rezervat, bun latinist și cu o serioasă pregătire pentru tron. Istoricii au găsit că este rar să se întîlnească un rege *mai felurit judecat* decît Filip al II-lea". Fervent catolic și totuși plin de violență față de Papa, făcînd poate diferența dintre credință și politica religioasă, tot atît de impenetrabil primind vești de la Lepanto ca și dezastrul *Armadei*, a avut de suportat romantismul lui Schiller, Saint-Real etc., care l-au acuzat de uciderea lui Don Carlos (fapt dovedit, tot de istorici, ca neadevărat).

D. Ferdinand Bruckner a uimit și încîntat publicul bucureștean prin mișcarea și efectele de scenă, pe care le-a exploatat cu siguranță de meșteșug și o gradație ce i-au permis îndrăzneli scenice (acte care se desfășoară în același timp în două locuri) atît de precise, încît au fost primite cu mult interes.

Față de personagii, autorul a șarjat așa cum îi cereau interesele subiectului său. Astfel, Filip al II-lea apare caricatural la extrem, pentru reușita paralelei cu Elisabeta. Ceea ce am reproșa lucrării este lipsa de final. Autorul descrie o curbă de mare eleganță, care își continuă linia arcuită și deodată, brusc, cade. De altfel, lucrul acesta a fost demonstrat prin uluirea publicului care, odată piesa terminată, aștepta urmarea.

Dialogul viu, fin și propriu personagiilor, desfășurarea legată au darul de a ține publicul sub o continuă atenție.

Teatrul Național, prin alegerea și realizarea acestei lucrări, marchează sfîrșitul caraghiosului repertor perieteanesc[1] și începutul direcției d-lui Mavrodi. În adevăr, de mult, de foarte mult timp prima noastră scena n-a montat o lucrare istorică de valoare literară și nici n-a avut o realizare mai demnă ca aceasta a d-lui Bruckner.

D-na Maria Filotti a avut ocazia în rolul Elisabetei de a arăta existența unor mari mijloace de realizare artistică, mijloace pe care nu i le-am întîlnit de la cealaltă creație a d-sale, acea Coană Joițica ce foarte greu va putea fi egalată.

D. Marțian, trecut printr-o pasă rea de care nu era vinovat, și-a luat alura întreruptă acum doi ani. D. Marțian a fost un Essex deplin realizat pînă în cele mai mici detalii.

D. Calboreanu, al cărui talent îl apreciem, a cărui realizare în Vlaicu ne-a entuziasmat, a șarjat pe Filip așa cum l-a șarjat autorul și a detonat.

D-nii Theo, Atanasescu, Critico, Demetru Grigoriu, Bălțățeanu și d-nele Natașa Alexandru și Elvira Godeanu au realizat tipuri secundare în ritmul cerut de text.

Montarea d-lui Soare Z. Soare (în special mișcarea din pădure), remarcabilă, iar decorurile d-lui Cornescu, pline de justețe istorică. Frumoase, costumele d-rei Barlo și, încă o dată, minunată punere la punct a unei piese.

(*Vremea*, an. IV, nr. 180, 29 martie 1931, p. 4, semnat : *i.v.*)

Premiere : *OVIDIU*, piesă în 5 acte, în versuri
de d. NICULAE IORGA

Publius Ovidius Naso, născut la Sulmo — în Samni — la 20 martie 43 a. Ch. n. și mort la Tomis 18 p. Ch. n., făcea parte din generația secolului lui August, care n-a văzut nici republica, nici războaiele civile și care,

[1] De sub direcția lui Periețeanu (n. ed.).

fără preocupări serioase, fără amintiri triste, n-avea decît să se lase mînată de plăcerile unei vieți liniștite și ușoare.

Ovidiu a studiat arta oratorică și a fost elevul a doi celebri retori, Aurelius Pascus și Porcius Latro, care l-au învățat să-și amplifice gîndurile și să le ascută într-un mod subtil și manierat. Seneca (tatăl) notează că era *„un spirit grațios și amabil, însă cu prea multă complezență pentru el însuși."*

Datorită rarei facilități de improvizare, opera lui este destul de mare și tot datorită acestei facilități opera se resimte prin numeroase locuri comune, abuzul de abilitate tehnică etc. Spirit ușor, înclinat spre imoralitatea care-i domina secolul, Ovidiu rămîne un poet grațios, lipsit de profunzime și cu toată marea-i influență pe care a exercitat-o pînă la sfîrșitul literaturii romane, continuînd și în Evul Mediu, el nu este decît primul poet el decadenței romane.

Cauza exilului, după opinia cea mai probabilă (avea 52 de ani) ar fi că Ovidiu ar fi intrat din greșeală *(error)* în aventurile scandaloase ale nepoatei lui Augustus, cea de-a doua, Iulia, dar mai ales pentru că poetul în cartea sa *Arta iubirei* părea că batjocorește tentativa moralizatoare a monarhului. Surghiunit la Tomis, Ovidiu cere la început reîntoarcerea la Roma, iar mai tîrziu comutarea pedepsei. Se roagă de toți : soția lui, prietenă a Liviei, *„pentru care afișează o mare dragoste, în credința că i-ar putea fi utilă"*, prietenii, cărora le mărește zelul pînă la inoportunitate, iar între barbari n-are nici destulă energie să se resemneze și nici destul avînt să se revolte în adevăr, nu știe decît să plîngă, *nil nisi flere libet.*

În fond, Publius Ovidius Naso a fost un om fără noroc, care, după ce și-a ispășit o greșeală discutabilă în viață, a avut parte de statuia insipidă din Constanța, de fantezia lui Alecsandri și acum, cînd nici d. Mihalache Dragomirescu nu-l mai pisa cu Cîmpiile sale Elizee, căzu sub pana reabilitatoare a lui N. Iorga.

Ca și despre morți, de piesele d-lui Neculai Iorga nu ar trebui să se vorbească decît de bine.

Cum d. Iorga a împlinit 60 de ani, reprezentarea piesei *Ovidiu* a luat alura unei festivități și, cum autorul devenise între timp prim-ministru, a unei festivități oficiale onorate de prezența președintelui de Consiliu.

În sala Teatrului Național, ornată cu mai toți membrii guvernului, care ținuseră, în cunoscători, să aducă prinosul lor de admirație operei dramatice a șefului lor politic, d. Nottara, decanul scenei românești, a ținut un lung discurs, în care a arătat cum d. N. Iorga, obosit de preocupările sale de mare cărturar și om politic, se distrează făcînd piese de teatru. D. Nottara a subliniat cu înțelegerea sa calitățile teatrale ale întregii opere dramatice a autorului. A urmat d. Ion Minulescu, care într-o avîntată cuvîntare a arătat cum din întîmplare Societatea Autorilor Dramatici Români l-a ales pe d. prim-ministru membru de onoare chiar a doua zi după numirea politică, pentru meritele operei sale dramatice.

Modest ca totdeauna și semnalat la vreme de inițiați, autorul a ieșit din semiumbra lojii, mulțumind publicului care îl aplaudă în picioare.

A urmat piesa.

Cinci acte consistente, în care fiecare spunea timp de vreo cinci minute cam ce avea pe suflet. Lungi dezvoltări retorice, aluzii politice care strică inspirațiile cele mai sincere, monologurile lui Ovidiu, ale Davei, Famtus, Felix, Preotului etc., coruri, lipsă de acțiune, de ritm și mai ales de interes.

Dacă, după cum spunea d. Nottara, autorul are nevoie de o destindere și atunci „se distrează făcînd piese“ așa cum altul ar face gimnastică suedeză sau ar juca popici, fără îndoială că nu noi am avea ceva de spus. Cum însă autorul, odată terminate aceste distracții, le propune să fie jucate, procedeu ce se întrebuințează față de lucrările cu adevărat teatrale, cronicarul din noi protestează. D. Iorga reprezintă anual una sau două piese lucrate în această manieră, care poate fi ea originală, după cît a asigurat d. Nottara, dar nu este cîtuși de puțin teatrală. Dacă indiferent ce autor dramatic ar prezenta drept a lui o piesă făcută de autorul lui *Ovidiu*, piesa ar fi refuzată.

Lucrările d-lui N. Iorga au la premieră un succes care adeseori atinge delirul și întotdeauna entuziasmul. Aplauze perfect susținute și chemarea autorului desprind din cadrul lojei silueta înaltă a autorului, care totdeauna nu vrea ca publicul să știe că este în sală, dar pînă la urmă, îngăduitor, cedează și liniștește publicul cu figura sa zîmbitoare.

Ori, cu tot succesul delirant, cu toate felicitările perfect entuziaste de la premieră, cele două-trei spectacole următoare (care compun întreaga „serie" a reprezentării unei lucrări de N. Iorga) sfîrșesc în amorțeala spectatorilor și schimbarea afișului. În afară de *Doamna lui Ieremia* și *Sarmală, amicul poporului, Dante, Tudor Vladimirescu, Molière* et comp. au avut această soartă.

Sărbătorirea cărturarului Neculai Iorga se cerea făcută într-un alt cadru, demn de marile merite ale animatorului de la Văleni, de verbul înaripat al oratorului, dar nu de dramaturgul rămas începător în meșteșugul Melpomenei.

De vioara lui Ingres oamenii zîmbesc și acum ca, probabil, și atunci. Ingres însă nu dădea concerte.

Interpretarea, în frunte cu d-na Lily Popovici și G. Calboreanu, a avut de luptat cu fraza grea și lungă a textului.

D-na Lily Popovici, pe care nepriceperea perietenească a predecesorilor a ținut-o în umbră, ar fi trebuit să fie utilizată într-o lucrare demnă de glasu-i cu infinite nuanțe, de jocul inteligent, adică de calitățile din plin dovedite în *Rața sălbatică* și *Sfînta Ioana.*

D. Calboreanu a luptat cu textul ca un adevărat gladiator, iar frazei finale, cînd Ovidiu, asemeni Iuliei Poloneza, prevede înfăptuirea României, i-a dat o amploare cu adevărat plastică.

Mișcările de mase, o sărbătorește...[1]a primăverii (cu pasagii de frumos lirism, dar pierdere iar într-un balast nefolositor) și decoruri frumos concepute.

(*Vremea*, an. IV, nr. 184, 26 aprilie 1931, p. 9)

POSTE-RESTANTE, dramă în 6 tablouri
de d. ISAIA RĂCĂCIUNI

Faptul de a te fi născut în jurul aceluiași început de secol emite ideea existenței unor afinități între tine și întreaga ta generație. Cu timpul însă intervine un soi de fixare, de orientare mai mult sau mai puțin personală și atunci, dacă privești cu un ochi atent, vezi că

---

[1] Pasaj ilizibil în periodic (n. ed.)

mai toată teoria unității generației s-a cam dus pe copcă. Pornită cu aluri de cruciată, generația se desparte asemeni cavalerilor rămași prin alte meleaguri din drum și arare dacă ajunge un pîlc, din marea cohortă, să zărească Ierusalimul.

D. Isaia Răcăciuni făcea parte pînă la debutul său de luni seara din acea generație care, poate din superstiție, s-a fixat la vîrsta de 30 de ani, adică din acea generație care, cum spune d. Tavernier în prezentarea autorului făcută în program, „așteaptă doar momentul oportun pentru a trîmbița noi concepțiuni, care să împrospăteze teatrul românesc, întîrziat în formule perimate".

Ne așteptam dar la un lucru nou, la una din acele bravade, care au mult farmec și din care adeseori au ieșit lucruri remarcabile (de ex. *Mușcata din fereastră* sau *Comedia zorilor)*.

Am avut însă ceva din mirarea concetățeanului care, comandînd la un Duval oarecare o porție de *coeur de laitue,* a rămas foarte decepționat văzînd că nu erau decît româneștile inimi de lăptuci.

Poste-restante este o dramă bernsteiniană, gen *Mélo*.

Minoritara Iluș de H., măritată din dragoste cu comandorul Obedenaru, fiind înșelată, îi plătește cu legea talionului și sfîrșește prin a se îndrăgosti de cuceritorul romancier Bogdan, pe care îl iubește o funcționară de la biroul Poste-restante.

Iluș, părăsindu-și soțul, este ucisă, iar Bogdan, îndurerat, se consolează cu funcționara.

Ca un *Deus ex machina* intervine în această acțiune un regizor pitoresc.

Piesa se începe printr-o pantomimă complet inutilă, dar foarte frumos prezentată din punctul de vedere al montării. Tablourile doi, trei și patru merg în ritmul viu al pieselor bernsteiniene, cu brutalitățile, loviturile și limbajul pe care îl socotim perimat, dar care încă este îndeajuns de gustat de către marele public. După aceasta însă, autorul pierde unitatea, încarcă inutil lucrarea cu un tablou de cabaret, în care însă are cîteva replici de plin succes, interesul merge descrescînd, urmează iar un tablou inutil și pitoresc ca montare (vaporul), dîndu-ți impresia că autorul și-a pierdut personagiile pe drum. În tabloul final intervine ciocnirea dintre amant și gelosul soț asasin, cu citirea unei scrisori a moartei, cu

noblețea amantului de-a tăinui că ultimul gînd al ucisei a fost către el și cu plecarea aceluiași amant cu funcționara de la poștă.

Poste-restante, ca orice lucrare de debut, are amintiri din Pirandello (regizorul), din *Nyu* (finalul cu plecarea amantului) și o foarte mare asemănare cu *Mélo* (citirea scrisorii, discreția lui Bogdan etc.).

Întîmplarea a făcut să știm că *Poste-restante* a fost scrisă cu vreo patru-cinci ani în urmă, astfel că asemănarea dintre *Mélo* și piesa d-lui Răcăciuni se datorește întîmplării sau asemuirii de temperament, iar nicidecum unei influențe.

Dacă piesa d-lui Răcăciuni nu aduce absolut nimic nou, dacă dialogul are destule locuri comune, acțiunea tînjește, personagiile nu sunt totdeauna susținute și totul are un aer de *déjà vu*, totuși nu trebuie uitat că autorul a scris-o mai de mult, că este o lucrare de debut și că anume scene și replici dovedesc calități dramatice. Vina d-lui Răcăciuni constă în faptul de-a se fi lăsat reprezentat printr-o lucrare de adolescență, iar dacă se ține seama de carantina pe care autorul român trebuie s-o facă pînă să parvie la reprezentare, se atenuează o parte din greșeală.

Dacă se vor tăia tablourile cu varieteul (făcut doar pentru ca romancierul să poată afla adresa Ilușei) și renunțarea la fugă a comandorului (cu tot frumosul decor al vaporului), nu vedem de ce *Poste-restante* n-ar avea jumătate din succesul pieselor lui Bernstein sau Frondaie.

Autorul, așa cum a conceput piesa, a voit un succes de public și a construit lucrarea cu elemente care nu numai că nu sunt străine acestui public, dar îi sunt chiar dragi (vezi seria pieselor lui *Mélo*, *Papagalii* și alte *ejusdem farinae*).

Poste-restante a fost montată în decoruri excepțional de frumoase, schițate de pictorul Victor Ion Popa și perfect executate de pictorul Feodorow.

Piesa d-lui Isaia Răcăciuni s-a bucurat de interpretarea d-nelor și d-nilor : d-na Aura Buzescu a pus în personagiul Ilușei tot enigmaticul privirii sale și acele acorduri grave ale unui glas unic ; d-ra Marietta Deculescu, sensibilitate în funcționară ; d-l Romald Bulfinsky, impetuozitatea temperamentului său ; d-l Vraca a fost

același frumos și cald cuceritor din *Mélo;* iar d. Ion Iancovescu a fost plin de umor în rolul regizorului.

În roluri secundare, d-nele Silvia Fulda și Maria Rovințescu, precum și d-nii Cezar Rovințescu, Vasile Lăzărescu și Pîrîianu au completat ansamblul.

Figurația din tabloul cabaretului, complet lipsită de viață.

Decorurile, repetăm, remarcabile.

(*Vremea*, an. IV, nr. 185, 8 mai 1931, p. 7)

BURGHEZUL GENTILOM, comedie în 5 acte de MOLIÈRE, în traducerea d-lui DEM. THEODORESCU

Domnul de Saint-Beuve, critic și literat francez, a scris, cu vreo șaptezeci de ani în urmă, că „orice om care știe să citească înseamnă încă un cititor al lui Molière." Se pare că această peste tot admisă observație nu mai este valabilă pentru România, deoarece reluarea piesei *Burghezul gentilom* la noi a subliniat nu textul, ci montarea.

Pe vremea cînd Poquelin, zis Molière, își scria și juca piesele, prima grije a oricărui dramaturg era de-a crea spectacolul pe gustul regelui și al nobilimei, care decretau după priceperea lor calitatea lucrărei. Din nenorocire, această pricepere nu prea exista și una din probe ne-o oferă Ducele de Saint-Simon în *Curtea lui Ludovic* [al] XIV-[lea], cînd monarhul, întrebînd pe Racine: „de ce, după cum se aude, comedia a decăzut din ceea ce văzuse el altădată", acesta îi arătă mai multe cauze și conchise că cea mai gravă din ele este lipsa autorilor și a pieselor noi bune, lipsă care silește pe comedieni să joace din cele vechi și între ele tocmai piesele lui Scarron, care nu fac un ban și displac întregii lumi." În ce privește priceperea nespălatei Curți a Regelui Soare (nici monarhul nu prea afecționa săpunul și apa), ea se rezuma în aranjamente politice sau galante și o completă lipsă de cultură. Deoarece însă aceasta era pătura care lansa sau trîntea o piesă, Molière caută să le ofere preferințele și din ele erau muzica și dansul. Pentru aceste divertismente, selectul public care asista la Cham-

bord admitea textul și profita de debitarea lui pentru a schimba păreri asupra dansatoarelor precedentului divertisment.

Condițiile acestea de succes, o dată cu dispariția judecătorilor, nu mai au ce căuta azi, cînd textul lui Molière există prin imensa lui valoare, prin personagiile care sunt adevărate și nepieritoare tipuri de caractere, desenate atît de precis, încît par a avea o existență reală și astfel nici luxoasa și inutila montare a *Burghezului gentilom* nu își mai are rost.

Ceea ce constituie însă un punct curios în această reluare sunt declarațiile realizate ale animatorului acestui spectacol.

D-sa anunța o *reconstituire* a spectacolului, adică o *reluare aidoma* a piesei și în același timp explică necesitatea *localizărei* piesei, localizare făcută în virtutea unor observațiuni asupra universalității, pentru a ajunge la... stilul românesc.

Dacă n-ar fi fost vorba de un regizor de reputația d-lui Soare Z. Soare am conchide că este vorba de o mică și nevinovată contrazicere ca aceea : „la englezul român cu tabieturi turcești", dar, cum este vorba de noi directive care se vor introduce în teatru și cum ele nu par destul de clare, vom încerca să examinăm declarațiile asupra montărei operelor străine, articolul asupra aceluiași subiect și realizarea acestor idei :

„Am văzut la Reinhardt *Oedipus* și la Burg *Fedra* și vă asigur că erau două spectacole tot atît de reușite, cu toate că nu erau deloc manierizate ca la Comedia Franceză. Cu Molière e același lucru. Ca și Shakespeare, Molière ne descrie caractere, de aceea personagiile lor vor trăi de-a lungul veacurilor, indiferent de haina pe care o vor îmbrăca interpreții și de maniera în care vor juca. Melancolicul Hamlet, gelosul Othello, setosul de putere Macbeth, bolnavul închipuit, burghezul parvenit, avarul feroce, ipocritul Tartuffe și toți ceilalți au trăit totdeauna și în toate țările, indiferent de rasă și de civilizație, indiferent de maniera în care au fost redați pe ecran.

De pildă, Brezeanu, după mine, fără să fi fost un avar molierean, a fost un formidabil avar, care a și avut un succes răsunător.

După cum am spus, melancolicul Hamlet nu trebuie să fie danez, nu trebuie să joace după maniera daneză și nici după cea englezească, pentru că el aparține între-

gii umanităţi, şi burghezul nu trebuie numaidecît să poarte pecetea franţuzească, pentru că şi el e de azi, de ieri şi din totdeauna de altminteri în sprijinul acestei teorii.“

Ridicarea la o potenţă universală a personagiilor lui Molière ar da dreptul, după părerea d-lui Soare, să se ducă dracului galicismul întregii opere moliereşti, adică acel spirit etnic al autorului şi al lucrărei, pentru că noi vrem neapărat să creem un stil românesc. Închipuiţi-vă un Caragiale jucat în aceste condiţii, în orice altă ţară, sub motivul că personagiile *Scrisorii pierdute* sunt universale.

În plastică n-a fost nevoie să punem lui Hercules straie de cioban şi nici Venusei de la Ateneu iie de Rucăr, ca Paciurea să dăltuiască minunata Adormire a Maicii Domnului de la Bellu. Luchian n-a copiat cu galben, roş şi albastru tabloul nici unui maestru străin şi de-ar fi făcut-o (asemeni lui N. Grigorescu copia după Prud'hon) ar fi privit şi redat cu conştiinciozitatea cu care a privit glastrele lui cu garoafe sau cu albăstrele.

American Players, jucînd la teatrul parizian Comédie Coumartin *The bourgeois gentleman* în spiritul american, a dat un spectacol surprinzător doar prin barocul lui. Era mai mult o camuflare a lucrărei, în genul reprezentărei *Hoţilor* lui Schiller de către Piscator (unde eroii deveneau comunişti revoluţionari), sau Hamlet jucat cu pantaloni Charleston şi borsalină.

Domnul Jourdain şi toţi ceilalţi îmbrăcaţi modern, Cleonte invitînd pe parvenit nu la deşteptarea regelui, ci la o repetiţie generală (sic !) şi *girls* în sunet de *foxtrot* înlocuind muzica lui Lulli nu mai este *Burghezul* lui Molière, ci frate cu filmul U.S.A. *Tosca,* în care cîntăreaţa fugea cu Cavaradosi, spre mulţumirea *cow-boy*-lor esteţi.

D. Soare Z. Soare anunţă necesitatea imprimării stilului românesc operelor dramatice străine şi mai apoi constată că nu avem un stil românesc (vezi articolul *Rampa).* Iată dar, că vrem să schimbăm stilul bine definit al operei lui Molière cu viitorul stil românesc, pe singurul motiv că vrem să fim originali. Rezultatul acestei dorinţe de renovare a fost că d. Jourdain era d. Iordănescu şi că din Molière n-avea decît costumele ; ori noi venisem pentru textul lui Molière, textul care cere să fie interpretat aşa cum şi unde a fost construit. Închipuiţi-vă în

Carmen pe Escamillo transformat în parlagiu, cîntînd aria toreadorului în ritm de doină sau chindie, pentru că... stil românesc ! Admirați un actor italian care în *John Gabriel Borkman* ar fugi prin cameră (actul I) în pas alergător, pentru că sudicii au temperamentul iute etc. etc. etc.

Geniul comic este departe de ceea ce grăbiții numesc realul și viața, uitînd că realul uman este voit și că viața nu este niciodată un lucru făcut. Marea comedie este aeriană ; tot adevărul său este spirit, nu cuvinte, nu acțiuni sau costume. Marea comedie este numai în replică. Acțiunile comice sunt numai gesturi și nu vor să înșele pe nimeni ; astfel că nimeni nu va plînge pe Geronte în sac și bătut de Scapin, nici pe Doctorul fără voie, după cum nu plînge pe bufonul de circ în falsele palme ce primește.

Trăsătura cea mai izbitoare în Argan, Purgan, Sganarelle, d. Jourdain și d. Dimanche este că nu seamănă cu nimeni ; sunt patimi lipsite de controlul judecății. Primul dram de seriozitate în *Avarul*, *Burghezul* sau *Bolnavul* ar face imediat o dramă, deoarece nu-i nimic rizibil într-un nenorocit persecutat de teama bolii (vezi *Horla* de Maupassant). Lăsînd însă prima idee să crească, fără ca judecata să intervină, pentru sau contra, avem acele bufonerii magnifice pline de consistență, de forță comică, avem pe Molière.

Încercarea Teatrului Național de a reda pe Molière în cadrul vremii ar fi trebuit să conțină nu numai stilul vizual al epocei, ci și acel ritm de joc numit la noi, cu superioritate, „tipic“, sau aiurea, cu respect, „tradiție“, joc fără de care nu poate fi vorba de o „reconstituire“, ci de ghiveci arbitrar (căci chiar acest fel de bucate are regulile lui) sau, în cel mai fericit caz, de un Lulli aproximativ acoperind un Molière șters.

Că nu mai era nevoie de exagerarea divertismentelor, deși în general se uzitează de ele, am avut proba în aplauzele entuziaste cu care a fost primită replica finală a actului I, aceea „Mă duc să-mi plimb haina“, adică Molière.

D. Ion Sârbul, cel mai autentic talent teatral de la Ion Petrescu încoace, d-nii Finteștieanu, Gr. Mărculescu, în pofida stilului românesc, au avut (cînd le permiteau divertismentele) ceva din spiritul lucrărei, care, deși universală, a fost și rămîne definitiv franceză.

Baletul agreabil și cu scuzabile licențe de ritm, din cauza compunerii lui din neprofesioniste, a arătat munca d-lui Siomin, iar sextetul muzical bine pus la punct și-a împărțit meritul între d-nii Baldovin, Anastasiad, Amigdalis, Gingulescu, Jeles și Bindea.

Textul a găsit în d. Dem. Theodorescu unul dintre cei mai buni traducători posibili, iar decorurile au arătat o nouă paletă a subtilului pictor Traian Cornescu. Costume bogate, compuse și comandate parcă după gustul d-lui Jourdain, dar totuși frumoase.

Dacă nu ne împăcăm cu noul drum anunțat și în parte realizat al d-lui Soare Z. Soare, nu putem însă să nu subliniem dorința sa de înnoire, care îl face susceptibil de viitoare biruințí, cu condiția însă a unui sever și strîns autocontrol. Nu uităm că o eprubetă spartă a dus de multe ori pe chimistul distrat pe căi pe care o încordată atenție poate n-ar fi putut întîlni acel fericit hazard al unei noi descoperiri.

(*Vremea* an. III, nr. 204, 13 septembrie 1931, p. 7, semnat: *i. v.*).

AZILUL DE NOAPTE, piesă în patru acte de
MAXIM GORKI

Rătăcitoarea viață pe care a dus-o Gorki în tinerețea lui a imprimat operei literare o mască, o formă specială și universal recunoscută. El este înainte de toate poetul golanilor, vagabonzilor, rătăcind fără încetare dintr-un hotar al Rusiei în celălalt, fără grije, fără răspunderi, asemeni păsărilor cerului.

Nu aceasta este însă explicația imensei popularități a lui Gorki. Golanii nu au fost aduși în literatura rusă de el. Se găsesc și în Reșetnicov, Uspenski, Mamin și alții. Este adevărat că pînă atunci vagabonzii erau reprezentați ca drojdia populației, bețivi, hoți și asasini. Scriitorii care îi aduceau în acțiune se mulțumeau a excita mila din partea cititorului pentru aceste victime ale dezordinei sociale, lovite de soartă pînă la pierderea noțiunei nedreptățeí ce îndură. Doar la Ostrovski se găsesc cîteva exem-

plare de vagabonzi fericiți, iubind din adînc natura și frumusețea.

Vagabonzii lui Gorki, au, ca și cei ai lui Ostrovski, sentimentul exaltat al frumuseților naturale, dar au în plus o plină conștiință a eului lor, declarînd război fățiș societății. Gorki pare a-și fi trăit personagiile și adese a se fi turnat în ele, ca bronzul în tipar de statuă, dar în același timp le-a idealizat și le-a făcut purtătoare ale ideilor lui. Eroii aceștia, departe de a fi zdrobiți de soartă, se drapează cu mîndrie în toga mizeriei lor ; pentru ei, existența ideală este aceea pe care o duc, pentru că este liberă, cu numeroase variații, toți exaltă irezistibila seducțiune a vagabondajului.

Makar Cindra, Konovalov, Orlov, Kusma Kosiak, Luca și atîți alții din opera marelui plebeu rus sunt *leit-motivul* acelui rătăcitor neobosit, cu suflet zbuciumat, care aleargă ca sub povara unui ancestral blestem spre o liniște pe care o bănuiește existentă întotdeauna și pe care n-o găsește niciodată.

Gorki, fidel tradiției scriitorilor ruși, nu face artă pentru artă și scopul pe care și l-a propus ni-l dezvăluie el însuși în nuvela *Cititorul*, care conține expunerea teoriilor sale asupra rolului pe care trebuie să-l aibă literatura. Zbuciumul său sufletesc plin de bănuieli și dorinți spre mai bine îl chinuie și-l saltă, dîndu-i fie impresia de scurtă, dar liniștită bucurie, fie aceea de gol sufletesc care îl roade și-l frămîntă, iar alinarea n-o vede decît în elanul spre un ideal superior, în cultul pentru frumos și în fața individualității liberate de prejudecăți.

În apostolatul său umanitaristo-literar era logic ca Gorki să se exprime și în genul cel mai ușor înțeles de public : teatrul.

Nedezarmînd în urma insuccesului primei sale lucrări, *Micii burghezi*, care se pare că n-ar fi teatrală, Gorki se impune cu *Azilul de noapte*, a cărei valoare și forță, după mai bine de un pătrar de veac, se păstrează intacte, cu toată banalizarea pe care uzitarea lor timp de un sfert de veac, atîtor adevăruri care atunci aveau pe lîngă adevăr și marea calitate a ineditului.

Vasca, amantul Vasilisei, proprietara unui azil de noapte unde doarme, iubește pe sora amantei sale, Natașa, fată tînără și de suavitatea unui crin crescut în gunoi. Bătrînul vagabond Luca sfătuiește pe fată să fugă

cu Vasca, ce vrea să înceapă o viață nouă. Vasilisa, aflînd și dîndu-și seama că proiectul ei de a-și omorî soțul prin ajutorul amantului, pentru a putea trăi liber, nu se va mai realiza, opărește pe Natașa, provoacă o ceartă, în cursul căreia Vasca ucide pe soț fără voie. Vasilisa și amantul ei sunt arestați, restul personagiilor se pierde într-o umbră rembrandtiană.

Cu toate că personagiile acestei drame sunt vagabonzi, ei diferă de majoritatea eroilor lui Gorki, a căror inimi mîndre și entuziaste descoperă o adevărată frumusețe în existența pe care o au.

Alcoolismul, prostituția, mizeria au aruncat pe eroii din *Azilul de noapte* în mocirla vieții. Unul din ei, întrebat de are o conștiință, răspunde cu toată mirarea : „Ce ? conștiință ?". Iar cînd chestiunea îi este pusă pentru a doua oară : „La ce bun conștiință ? Ce, eu sunt bogătaș ?"

Existența oamenilor acestora e neliniștită ca un vis rău, mîine ca și azi le va fi frig, foame și vor fi beți. Iar dacă unul dintre ei încearcă să lupte contra vitregiei soartei, nimeni nu-i întinde o mînă de ajutor. Toată viața lor este cuprinsă între dorința de a uita trecutul și teama de a se gîndi la viitor. Unul din ei își exprima astfel teama lui de viață : „Mi-e frică, frate, cîteodată, înțelegi tu ?... Tremur... Căci ce este *pe urmă ?*" Și această teamă înnăbușe în ei orice încercare de energie. Sunt săraci și goi, nu numai în sens material, și pentru a-i salva ar trebui nu numai bani, pe care i-ar bea, ci un cuvînt de dragoste, de înțelegere, îndemnul blînd și cald care le-ar dărui curajul să reia viața.

Gorki aduce acest îndemn prin bătrînul Luca, care tratează pe oameni ca pe copii și le cîștigă încrederea. În cuvintele lui se vede o adîncă experiență a lucrurilor și a oamenilor.

Bătrînul Luca știe ce trebuie spus fiecăruia și datorită lui muribunda crede că „Moartea e o fericire. Moartă vei fi liniștită, nu vei mai avea nevoie de nimic și teamă de nimeni ! Tăcerea, liniștea ! Vei veni în fața lui Dumnezeu, el te va recunoaște și va spune : — Duceți-o în paradis, să se odihnească. Știu că viața i-a fost grea, e obosită, lăsați-o în pace !"

Bețivului, fost actor căzut în mizerie, Luca îi promite adresa unui oraș în care un minunat sanatoriu l-ar salva și deșteaptă în inima bietului comedian speranța unei vieți mai bune.

După plecarea lui Luca, visurile se ... [1] [în] jurul unei sticle cu vin cîntă cu toții, un tovarăș, baron declasat, le anunță spînzurarea cabotinului. Urmează un moment de groază : „Ah, idiotul ! murmură într-un tîrziu unul dintre vagabonzi, ne-a stricat cîntecul."

Azilul de noapte e un poem tragic al mizeriei, un amestec de realism și de ficțiune, de noroi și de frîntură de azur.

Gorki poate spune ca și unul din eroii săi (Prontov), care sfîrșește povestea călătoriilor lui cu remarca aceasta : „Se poate să fi exagerat, dar asta n-are importanță. Căci dacă am exagerat faptele, felul meu de a le reda a tradus adevărata stare a sufletului meu. V-am servit poate o friptură de fantezie, dar cu un sos de cel mai pur adevăr."

Galeria de vagabonzi și ex-oameni a găsit în ansamblul Teatrului Național o serie de distinși interpreți. Dintre d-niile lor vom cita pe aceia care au adus cu acest prilej o notă nouă în felul lor de joc de pînă acum și care sunt d-nii Calboreanu, în Luca, Romald Bulfinsky, A. Ghibericon, Ion Finteșteanu, N. Bălțățeanu, d-nele Natașa Alexandru și Cleo Pan.

D. Calboreanu a interpretat rolul lui Luca cu o blîndețe în joc și în glas pe care nici unul din rolurile sale nu a avut-o. D-sa a păstrat tot timpul acea notă de real și de simbolic, de apostol în călătorie pămîntească, a personagiului, realizînd una din cele mai frumoase compoziții din cariera d-sale.

D. Finteșteanu, care imprima rolurilor d-sale o notă de șarje, cîteodată prea accentuată, a jucat rolul de fost om al baronului cu un accent comic compus cu o rară și frumoasă înțelegere, iar d. Al. Ghibericon n-a dezmințit o clipă culoarea și realismul personagiului său. D-na Natașa Alexandru a avut întregul accent tragic în interesanta sa compoziție, cu atît mai valoros cu cît d-sa se evidențiase pînă acum numai ca un foarte bun element de comedie.

Restul interpreților, sub ochiul atît de sigur al d-lui Paul Gusty, au creat un bun spectacol al Teatrului Național.

---

[1] Text corupt în periodic (n. ed.).

Decorul pictorului Traian Cornescu și frumoase efecte de umbră și lumină au creat cadrul cerut de text.

(Vremea, an. III, nr. 216, 6 decembrie 1931, p. 9 ; semnat *i. v.)*

SPRE UN STIL TEATRAL

Cinematograful s-a voit a fi teatrul marei mulțimi și, părăsind terenul lui pentru acel atît de apropiat, ca miez, al operetei, s-a întins din ce în ce mai mult în teatru. Cinematograful a lepădat negrul și cenușiul lui, din care se puteau crea lucruri frumoase, de artă, de o artă proprie, și greșeala și-o va plăti curînd. Cinematograful se vrea teatru, uitînd, că reproducerea fotografică (și grafică) a tablourilor de artă nu poate însemna decît aspectul lipsit de suflu. (Chiar aceea a faimoasei metode Jakonet[1].) Cinematograful, prețuit pînă acum cîtăva vreme pentru el, probează prin noile lui producții, luate de pe piesele jucate de actori de teatru, nu un succes al ecranului, ci un succes al actorilor (vezi *Jean de la Lune, Ma cousine de Varsovie* etc.) și acela discutabil (tot farmecul Elvirei Popescu e nul, cruzimea reflectoarelor prea puternice arată detalii pe care blînda și atît de flatanta lumină a rampei le învăluia, iar modulațiile glasului sunt, în registrul de sus, note de androgin (la noi se spune fătălău), iar cele medii de bas cantabil care a băut lapte cald. Cum falimentul ecranului pe această linie este o chestiune de timp, teatrele alarmate din ce în ce mai mult de succesul adversarului, vor căuta să dea ceea ce cinematograful nu poate, nu va putea niciodată, și astfel, fără voie, vor ajunge la o diferențiere care azi nu mai există decît în rare cazuri.

Ideea pe care și-o face majoritatea despre artă este aceea a unui meșteșug de simulare a realității, deși arta începe tocmai cînd încetează exacta maimuțăreală și intervine spiritul creator al omului, care îi dă cu totul altă valoare în opera de artă decît pelicula, cilindrul imprimat sau exacta copiere atît de dragă realismului.

---

[1] Care a parvenit a reda și impresia de grosime a pastei de ulei (n. a.).

Mînată de această falsă înțelegere, această majoritate aplaudă în teatru dedublarea naturei, mulțumită că revede ceea ce cunoaște, cerînd peisajului pictat exactitatea aparatului Kodak și regelui Lear, mînia lui moș Chirnoagă față de nerecunoștința Vetei, Saftei, și Măriucăi, cărora le împărțise din viață pîrtia lui de livadă din Broscoii lați.

În plastică, această majoritate și-a dat seama de mult că mulajul nu înseamnă sculptură defel, iar în ceea ce privește pictura, deși nu-și dă seama de ce, a început să primească viziunea lui Șirato, Iser, Pallady, Sion sau Marius Bunescu. Cu timpul, această primire, căreia i-a trebuit douăzeci de ani să ajungă în stadiul de azi, va merge mai departe și copiii tinerelor generații de azi nu vor avea prea mult respect de bunici în ziua cînd vor afla că cei citați mai sus au fost considerați cîndva fiare în blînda poiană a cromolitografiei plină de domnițe bălaie și lălîi plutind peste flori luate din modelele Klein.

În teatru, actorii (în foarte mare parte) și publicul au rămas încă amatori ai beregățelii cu ifos și al tînguirilor plîngărețe, denumite naiv „temperament tumultuos", ceea ce e egal cu „Adesgo 42 și trei stele", dar din punct de vedere teatral este o nenorocire (pentru piesă, autor și regizor).

În teatru arar s-a ajuns la acea realizare care apare ca o nouă natură, cu toate elementele cunoscute plus acea pulsație interioară (aș scrie „mistică", de n-aș fi împlinit, de cînd, mă privește, treizeci de ani), acea esențializare a naturei pe care o construiește spiritul creator, cu adevărat artist, și care, cînd a fost realizată, era fatal să scape celui ce mai bîzîie înfundat cînd Maman Colibri recitește pe întuneric o scrisoare pe care o știe pe dinafără (revedeți, rugăm, pe acel genial Henry Bataille), mai tremură cînd soția din *Hoțul (Oh, ce cher Bernstein!)* amenință că sare pe geam, sau mai simte altceva decît plictiseală la atîtea mici bîzdîgănii adulterino-sentimentale cu care suntem îndopați pînă la sațietate.

Aceste decrepitudini scenice, așa cum le-au văzut autorii respectivi, jucate cu acel realism parcă din note prinse prin gaura cheii din odaia conflictului real, au ajuns azi în deplina posesie a ecranului. Ele nu sunt *Teatrul*, ci acel *ersatz* pasager, acea înșelare pentru potolirea unei patimi. Rămînă ecranul cu el, iar teatrul își va relua drumul, îmbogățit cu experiența crahului în-

scris de romantism, ofticei galopante a realismului, spre calea ce i-a fost destinată.

Din mugetul de taur al lui Craig, înlănţuit în imensul caier al încîlcelii cerebrale contemporane, din zvîcnirile muribunde ale lui Vahtangof[1], din zbuciumul lui Baty, Dullin, Jouvet, Meierhold şi atîţi alţi apostoli va creşte flacăra opaiţului de azi.

Vor afla toţi că piesa, decorul, lumina nu sunt decît o esenţializare a realităţii şi că în acest mediu omul rămînînd om strică toată armonia.

O ştiu şi azi cîţiva, dar sunt puţini şi în derîdere li se spune esteticieni, probabil din sentimentul de jenă de a nu-i înjura „de mamă".

În ziua cînd aceste mici observaţii („şi va veni ziua aceea") vor fi monedă curentă din Fefelei pînă-n Obor, stilul teatral va fi înfăptuit şi, în acest domeniu, arta lui Harry Liedtke, Douglas Fairbanks şi răposatul Psilander nu va mai putea conta. De altfel, în ziua aceea şi cinematograful va fi preocupat de minunata problemă a albului şi negrului, bogăţie pe care azi pare a o ignora, orbit de concurenţa ce şi-a propus-o faţă de teatru.

(*Vremea*, an. V, nr. 220, 10 ianuarie 1932, p. 11)

IDIOTUL, dramatizare după romanul lui DOSTOIEVSKI de BACULEA

Un creier atins în unele din acele celule, resorturi ale căror funcţiuni le considerăm ca esenţiale şi cari nu servesc decît răul din noi, poate rămîne superior intelectualiceşte şi mai ales moraliceşte — aceasta este ideea predominantă a romanului *Idiotul*. Dostoievski a imaginat un tip apropiat acelui nevinovat al stepelor, existent şi în literatura şi în viaţa rusească, pe care ridicîndu-l ca treaptă socială l-a transportat în complicata viaţă citadină, unde această fiinţă incompletă se ridică cu superioritatea sufletului lui curat deasupra tuturor, apărînd ca materiliazarea protestului etern între ideal şi traiul de vulpi al societăţii.

Prinţul Mîşkin este un iluminat, epilepsia i-a împiedicat procesul evolutiv de la copil la potlogar, şi, în su-

[1] Vezi articolul publicat în această pagină, datorit regizorului Haig Acterian (n. a.).

fletul lui curat, *Evanghelia*, cu preceptele ei drepte și simple și-a găsit lăcaș. „Fiți asemenea copiilor“ repetă convins și nedezmințindu-se Mîșkin.

Puritatea lui, convingerea că adevărul nu poate decît lămuri și împăca pe toată lumea, îl face să provoace o serie de conflicte dureroase sau ridicole și în timp ce toți din jurul lui, incapabili să-i înțeleagă făptura-i excepțională îl poreclesc idiotul, nimbul său crește, împacă. Femeile se simt atrase de el, dezarmate de cochetăria inutilă, iar dragostea ce le-o dă în schimb este aceea a unei creaturi celeste pentru semenu-i plămădit din țărînă.

În jurul acestei figuri centrale se înșiruiesc personagii care servesc de *repoussoir*, de fond avantajos pentru profilarea cît mai clară a personagiului-prim. Nu lipsește din creaturile menite să pună pe erou în toate situațiile, nici clasicul militar fanfaron, licheaua trăind din expediente, curtezana în care cruzimea feroce duce înverșunată luptă cu o pocăință exaltată, burghezii care își îngrădesc sau poleiesc turpitudinile, fata pură, dar orgolioasă, nobila ridiculă și pretențioasă etc. Din toate aceste figuri populare în literatura rusească, în tot acest amalgam de primitivi al căror ideal este maimuțăreala occidentului, se ridică o figură de contrast față de erou, Rogojin. Este omul impulsiv, este tipul rusesc curat, cu porniri pătimașe, în care adorația de cîine se înfrățește cu plesnitura de bici, este o primitivitate sufletească asemuitoare celei lui Mîșkin, dar păgînă, nepurificată.

Dramatizarea acestui roman plin de personagii secundare, de acțiuni detaliate, ce se scurg una după cealaltă, de schimbări de cîmp al acțiunei etc. este o sarcină grea. Trebuie să simplifici, să tai o întreagă galerie de tipuri interesante, savuroase sau mișcătoare, trebuie mai ales să transformi ritmul, greutate care de cele mai dese ori a făcut ca transpunerea scenică a unui roman să iasă o mică necuviință teatrală (vezi *Ana Karenina* de Guirraud). Sunt infinit mai multe posibilitățile romanului decît ale piesei și dacă notăm aceste lucruri îndeajuns de cunoscute este pentru a sublinia meritul dramatizării d-lui Arcadie Baculea. D-sa a reușit transpunerea scenică fără a prejudicia romanul, iar realizarea recreării prințului Mîșkin este o frumoasă biruință.

Fixarea celorlalte personagii este clară și nevitregită, iar ceea ce ne bucură în seceta teatrală de azi, ceea ce trebuie văzut în primul rînd, este ivirea unui nou autor

dramatic, căci d. Arcadie Baculea a dovedit din plin calitățile sale în acest gen.

Așteptăm lucrarea originală.

Nu este mai puțin adevărat că din cele șapte sute de pagini ale romanului, trei sferturl sînt scrise în dialog, ceea ce ușurează, fără îndoială, teatralizarea, dar dialogul stufos al romanului este cu totul altul transportat pe scenă.

Am reproșa piesei *Idiotul* două lucruri, de detaliu, de altfel, și anume : Prințul Mîșkin are în roman o convorbire cu Rogojin, care îi povestește dragostea lui vulcanică pentru curtezana Nastasia, și prințul are în mod logic o remarcă de pătrunzătoare viziune viitoare : „La tine dragostea se îmbină cu ura și în ziua cînd îți va trece iubirea... o vei asasina".

Această frază pune în cu totul altă lumină inteligența prințului. Nu mai este observația pornită simplu, ci o judecată, o perfectă suită logică, ce ridică și mai mult personagiul și îi face cu atît mai zguduitoare căderea în idioție provocată de asasinarea Nastasiei de către Rogojin.

A doua remarcă se referă la ultimul act.

Finalul romanului, după ce Rogojin a ucis pe Nastasia Filipovna, și, venind prințul Mîșkin lîngă patul ucisei, cei doi veghează și vorbesc liniștiți și împăcați, este de o forță, de o amploare rar întîlnită.

În cameră e întuneric. Rogojin l-a adus pe prinț arătîndu-i cadavrul învelit bine pentru a preveni mirosul descompunerii și explicîndu-i calm măsurile ce le-a luat pentru a înlătura bănuielile. Rogojin pregătește un pat de perne la picioarele moartei, și, culcați amîndoi, vorbesc.

„— Prietene, — începe Rogojin, — acum e cald și mirosul... Nu îndrăznesc să deschid geamurile, sunt niște ghivece cu flori în odăile mamei, sunt multe și răspîndesc un miros delicios, m-am gîndit să le aduc aci dar îmi era teamă să nu bănuiască femeia ceva.

— E curioasă, recunoscu Prințul."

Urmează un dialog în care Rogojin explică cum a ucis pe Nastasia.

„— Ssst, auzi ? înrtrerupse Rogojin, care speriat se ridică deodată și se așeză pe pat : Auzi ?

La rîndul său Prințul fu cuprins de neliniște.

— Nu, răspunse el precipitat fixîndu-și prietenul.

— Se aud pași. În sală... Amîndoi ascultă atenți.

— Aud, făcu prințul, cu voce înceată, dar cu ton hotărît.

— Pași ?

— Da.

— Dacă am trage zăvorul ?

— Da. Merseră și încuiară ușa, apoi se reculcară.

Fu o pauză lungă.

Deodată, Mîșkin reluă vorba : prinsese, să spunem astfel, din zbor, una din ideile trecătoare ce-l urmăreau și îi era teamă să nu o piardă.

— A da ! murmură el agitat (se ridică chiar cu mișcare bruscă) da... voiam... cărțile alea... cărțile. Tu jucai, se zice, cărți cu ea ?

Rogojin nu răspunse imediat.

— Da, făcu el într-un tîrziu.

— Unde sunt atunci cărțile ?

— Le am la mine, — pronunță Rogojin după o nouă tăcere mai lungă decît cea dintîi — uite-le...“

Prințul ia cărțile fericit că are în mînă un lucru pe care l-a atins moarta. Urmează în același vînt de nebunie ce bate în eroi și în cameră, un zigzag sufletesc incoherent și de un dramatism vizual halucinant, pe care îl vedem mult mai puternic decît finalul conceput în piesă.

Interpretarea oferită de Teatrul Național a fost făcută cu multă atenție.

D-l Calboreanu în prințul Mîșkin, a avut un perfect echilibru între înfățișarea-i de iluminat și debitul calm și blînd. D-sa a ținut o linie sobră, fără efecte de gîtlej, un joc al mîinilor și al feței expresiv, o adevărată stilizare teatrală. În Rogojin, d-l Ciprian înscrie cel mai frumos rol al său din ultimii ani.

Pasionat, cu tranziții bruște, primitive, Rogojinul d-lui Ciprian a adus o notă de rară autenticitate, redată cu mijloace în adevăr artistice.

O frumoasă realizare a dat d-na Maria Zimniceanu excentricei Nastasia, rol greu prin variația ce se cerea continuă, inegală, dar convingătoare și pe care interpreta l-a realizat deplin.

În roluri secundare, cu bogăție de amănunt al compunerii — d-l Romald Bulfinsky, d-l A. Pop Marțian, Fintești și Gr. Mărculescu au arătat ce înseamnă un perfect ansamblu.

Fără îndoială că în reușita acestui spectacol regizorul Soare Z. Soare își are larga sa contribuție.

(*Vremea*, an. V,, nr. 221, 17 ianuarie 1932, p. 9)

CRIZA

Înfăptuirea unei lucrări în literatură este, fără îndoială, sub dependența firei, temperamentului artistului, care, la rîndul său, fiind un produs al societății, al mediului care îl inspiră (la propriu și la figurat), va fi influențat de ritmul epocii lui. Sensibilitatea acestui artist rezumă curentele care circulă în frîntura lui de veac, suferind scăderile sau crescînd în bucuriile timpului său, parvenind a fi un rezumat, o schiță expresionistă a societății care l-a produs și evoluat.

Se știe sau, mai bine-zis, s-a aflat că societatea de azi ar suferi de oarecare beteșuguri, de mari turburări de circulație... care, dat fiind vîrsta venerabilei Europe, ar fi susceptibile de provocarea unei stări ce frizează patologicul. Această stare, istoria ne învață și specialiștii o confirmă, nu poate fi decît tranzitorie, astfel că, logic, nici mișcarea literară a timpului acesta neguros nu poate fi decît o realizare de moment, o realizare fără repercusiuni în viitor, și, în orice caz, fără un prezent care să poată intra decît ca un accident, ca un fel de hiatus în istoria literaturii (nu aceea a d-lui Mihalache, bineînțeles). S-ar părea că această experiență ar arăta că în aceste timpuri de neliniște, de mocneală revoluționară, nu poate fi vorba decît de o literatură care a fost și una care va *să vie*, adică în nici un caz de una, în timp, prezentă.

Astfel, romanul ar avea nevoie, pentru a-și lua avîntul dezvoltării sale, de o materie stabilă, de o evoluție lentă și aceasta Jean Richard Bloch o exemplifică prin aducerea lui Balzac în starea de lucruri actuală și imposibilitatea eșafodării unei noi *Comedii umane*. S-ar părea că romanul înflorește azi mai ales în țările care n-au fost atinse de revoluția moravurilor : Britania și Statele Unite.

Mărturisim că teza aceasta ni se pare puțin exagerată și că a stabili epoci prielnice dezvoltării, ca materie in-

spiratoare, unui gen artistic, duce la un foarte arbitrar pronostic de creație. Nu trebuie uitat că această chestiune este în legătură *numai* cu nașterea, cu existența acelei impresionabilități, care, primind în suflet ca un tipar de mare sensibilitate amprenta timpului său, va reda cu ascuțișurile și rotunjimile ei epoca a cărei rezultantă este el, artistul creator. Timpurile turburi de după războiul din 1870, acele ale autocratismului rusesc, epoca de nehotărîre, de amețeală, a epocii postbelice etc. n-au împiedicat din cauza nelămuririi lor înflorirea unei opere de anvergura unui Dostoievski, Maupassant etc. sau unui Sherriff, Remarke, Crommelynck, Gantillon, Pagnol, Bruckner, Leonormand etc.

Epoca de tranziție s-ar părea după acest criteriu un răstimp de gol, de secetă creatoare, deoarece termenul de *tranziție* este luat numai ca înțeles, iar nu în funcțiune de timp. O epocă de tranziție este spațiul de la 1914 pînă la 1930, ori acest spațiu de 16 ani este în mersul veacurilor o epocă de tranziție, dar nicidecum în producția artistică. În acești 16 ani s-a dezvoltat o nouă literatură dramatică, noi curente plastice, au apărut oameni formați, copiii al căror suflet s-a plămădit între 1914-1925 și proba evidentă a acestei schimbări o avem în neînțelegerea, în divorțul dintre literatura dramatică actuală și public. Literatura epocii antebelice a pierdut o dată cu atentatul de la Sarajevo un public pe care îl reproducea și căruia îi oferea aceste *pose à la minut* care îl fermecau. Era un soi de cabotină stare sufletească ce se cerea reprodusă întocmai, deoarece de la bază era convențională. A venit războiul, a venit acea lovitură de mai care a trăsnit țestele slabe ca și pe cele slăbite și a năucit pe cele rezistente. A urmat o epocă de „prefacere", mai corect de revenire în fire, și procesul acesta este încă și azi în curs.

Ni se pare totuși că trezirea a început. De la patriotismul de cafenea, grandilocvent și cîntăreț al romanței revanșei, s-a ajuns la înțelegerea de minunat, prin sinceritatea lui, omenesc al *Călătoriei din urmă*.

Oare să nu fi oferit în adevăr această epocă de tranziție nici un material nou ?

Dar schimbările de clasă, dar noile tipuri născute din proaspetele frămîntări, dar prefacerea, în sens de adaptare, a acestor tipuri de noi potentați („îmbogățiții de război"), dar schimbarea violentă produsă de dezastrele

financiare ? Oare aceste stări de lucruri n-au adus situații noi ? Oare aceste situații n-au creat oameni noi ? Nu înseamnă acesta un material ?

Ne plîngem de secetă creatoare, ca și cum epoca regelui Soare era plină de Molieri, ca și cum Germania ar fi avut 14 Goethe și Italia o duzină de Alighieri !

Omenescul simț de nerecunoștință împiedică pe unii să urle mica lor impresie cu aluri de mare adevăr că n-avem artiști creatori, că n-avem opere.

Criza financiară împinge anume oameni de teatru să încerce a crea reveniri desuete, ca elan și obiect, iar curentul nerecunoașterii celor ce s-au ridicat în timpul tău continuă.

Acum s-a lansat ideea renașterii operetei.

„On n'est jamais grand homme pour son valet de chambre“ rămîne valabil pînă la acea imposibilă democratizare integrală.

(Vremea, an. V, nr. 229, 13 martie 1932, p 8)

TACHE, IANKE ȘI CADÎR, comedie în trei acte de VICTOR ION POPA (la Teatrul Ventura)

De la o vreme încoace autorul dramatic român a început a fi cu adevărat original, adică a început a-și tăia drum pe nevoile pasului său sufletesc, renunțînd, pe timp ce trece, la rețetele cosmopolite. În acest proces, aproape general, de căutare pe sine, se poate afirma că dramaturgia românească este pe calea realizărilor care îi vor da curînd acel semn propriu, specific unei școli dramatice de sine stătătoare.

S-a început o epocă de plămădiri proprii, un fel de dezghiocare a tot ce zăcea înăbușit sub carapacea influențelor străine. Timpul realizărilor în care specificul românesc se voia numai prin faptul că personagiile se numeau Ion, Maria, Ana sau Mihai, locul desfășurării acțiunei era un compromis între arhitectura vilei d-lui Minovici și un nume sonor luat dintr-o carte de geografie, dar personagiile iubeau ca în Bataille, rîdeau ca în Meilhac sau se ciondăneau ca în Frondaie, acel timp a trecut. Au pătruns pe scenă personagii noi. Tipul de amorez,

confident, *raisonneur*, ca și restul frescei teatrului francez — dispar, se alterează sau capătă cu totul alte roluri.

Problematica este aspră și cu brutalități ce scapătă fără șovăire în duioase răsfrîngeri sufletești. Lirismul ajunge elementul dramatic de prim-ordin, acțiunea e vie, sprintenă, învelită în vorbe sumare, adînc firească și plină de o savoare a cărei prospețime se apropie de primăvăratecul Cehov.

Acest specific românesc se dovedește într-un număr destul de important de piese românești, dintre care, în afară de opera lui Caragiale, putem pomeni fără teamă: *Săptămîna luminată, Dezertorul, Un erou, Ciuta, Omul care a văzut moartea, Domnișoara Nastasia, Mitică Popescu, Mușcata din fereastră, Molima, Comedia zorilor,* etc., iar acum, *Tache, Ianke și Cadîr*.

Eroii piesei d-lui Victor Ion Popa sunt trei negustori: românul Tache, ovreiul Ianke și turcul Cadîr, iar conflictul se țese în jurul asimilării dintre trei rase conviețuitoare.

Problema asimilării a mai fost dezbătută la începutul acestui veac în care ne aflăm în *Manasse*, piesă cu unele calități, dar în cu totul alt ton decît *Tache, Ianke și Cadîr*. Lucrarea lui Ronetti-Roman, deși socotită și azi ca una din dalele de marmură ale dramaturgiei românești, își datorează faima rezistenței cu care a fost întîmpinată, iar nu excesivei valori reale. Tipul lui Manasse este în fond o transpunere a lui Nathan cel înțelept de Lessing, căreia i s-a adăugat habotnicia pentru culoare locală, iar în afară de cele trei tipuri (Zelig Șor, Nisim și Esther) restul personagiilor, deși dialoghează, nu sunt viabile. În afară de imitarea lui Nathan, lacune de meșteșug și lipsă de viabilitate, *Manasse* este scris într-o românească ce se resimte de construcțiunea germană („Să văd copilul meu că *ajunge la ceva*" — *zu etwas kommen*; „Cu vocea plînsuroasă" — *weinerlich*; „Asta nu e cazul la mine" — *bei mir* etc.) În afară de aceste observațiuni, vom nota și faptul că în *Manasse* problema încrucișării de rase are un tragism ale cărui proporții (măcar ca intenții) este cu totul opus bonomiei plină de umanitarism din *Tache, Ianke și Cadîr*.

Aparent sentimentală, lucrarea d-lui Victor Ion Popa este pe de-a-ntregul o comedie de moravuri a două lumi, care printr-o conviețuire înțelegătoare parvin să se

contopească, în pofida conflictelor iscate de intransigența riturilor cărora aparțin.

Înrudiți sufletește prin aceeași bunătate și dragoste, pe care dintr-un soi de pudoare o traduc prin invective, care ar arăta contrariul, dacă n-ar fi dezmințite de ton, cu preotul și învățătorul din *Mușcata din fereastră*, Tache și Ianke au un nou tovarăș : Cadîr. Turcul acesta, exponent al lentei dar clarvăzătoarei filosofii orientale, este nou în teatrul d-lui Victor Ion Popa, nu prin rolul de *deus ex machina*, care îl face rudă bună cu istețul băiețaș din *Mușcata* (cu tot contrastul de vîrstă, expunere verbală și dezinteres), ci printr-o construcție sufletească și o tratare voit și artistic estompată. Cadîr e un învins și dacă face efortul de-a conduce toată intriga este pentru faptul de-a fi fost izbit de aceeași intransigență a diferenței religioase. Cadîr a iubit cîndva o creștină și pentru că n-a putut-o lua, a rămas singur. Situația se repetă acum cu fiul lui Tache și Ana lui Ianke, iar Cadîr își răzbună nedreptatea dragostei lui de odinioară, ajutînd unirea îndrăgostiților, care au crescut în casele alăturate chiliei lui de pustnic, credincios unei singure iubiri.

Personagiul asupra căruia se concentrează spectatorul este Ianke. Filosof în felul lui, Ianke parează nenorocirile printr-o voie bună nativă și prin calculul popular că voia bună sperie necazul.

Conturat larg într-o linie incisivă de *aqua-forte*, revenind apoi în detalii hașurate cu lupa, Ianke este cea mai frumoasă, înțeleasă și veridică figură a ovreiului ce se împămîntenește realizată în teatrul nostru. Gimnastica minții sprintene, verbiajul pitoresc, temerile și revoltele brusce, dar neconsistente în fond, bunătatea ca și interesul sunt perfect vizibile, vizibile și minunat închegate în Ianke.

O piesă de d-l Victor Ion Popa nu trebuie povestită. Ea are ceva asemuitor unei cizeluri de rară finețe și cum un potir de Cellini trebuie văzut ca să-ți poți da seama de măiestria artei lui, tot așa *Tache, Ianke și Cadîr* trebuie văzut sau cetit. Aceste cîteva însemnări incomplete și neînsoțite de extrase din textul (admirabil ca pitoresc și uman) piesei sunt departe de a putea înfățișa frumusețea lucrărei, cursivitatea dialogului, sugerarea continuității din final și mai ales acel dar suprem de a crea ființe vii.

La premieră, spectacolul a durat mult pentru răbdarea celor ce s-au obișnuit cu cele două ore de spectacol ale cinematografului și se pare că ar fi alergat printre d-niile lor impresiunea unor lungimi, pe care autorul *Ciutei, Mușcatei din fereostră* și al lui *Tache, Ianke și Cadîr*, cu toată experiența lui, nu le-ar fi observat nici cînd a scris (mai circulă încă credința că un autor dramatic scrie sub imperiul inspirației, în acest domeniu artistic în care numai drămuirea fiecărei replici poate făuri o bună lucrare) și nici cînd, ca regizor, repetînd piesa, nu a găsit cu cale să le măcelărească, deși procedeul acesta se practică pe o scară întinsă, iar singurii care au protestat au fost numiții Goethe (Wolfang von) și Craig (Edward Gordon). Poate s-a uitat cu această ocazie că restul spectatorilor vin pentru spectacol și că nu lungimea textului împiedica cu 40 de ani în urmă jucarea în două spectacole a *Mușchetarilor* lui Dumas, după cum nu surplusul de un ceas și jumătate s-ar opune reprezentării integrale a lui *Hamlet*.

Revenind la admirabila comedie a d-lui Victor Ion Popa, regizată cu acel simț al unității care nu permite jocul gen vedetă, însemnăm creația d-lui G. Timică în rolul lui Ianke, care i-a oferit putința să-și expună întreaga gamă a rarelor sale posibilități de comedie, crescînd într-o perfectă măsură pînă la dramatism simplu, uitînd complet acele sublinieri de șarjă, atît de sigur gustate de public în comedioarele nemțești, d-l Timică a avut o naturalețe care a mers pînă la confundarea sa cu rolul.

În Cadîr, un nou Ion Sîrbu și-a făcut apariția (nou nu în neînvățatul rolului). Placid, rumegînd în el regrete trecute sau plănuind unirea celor doi tineri printr-o naivă stratagemă, Cadîrul d-lui Sîrbu este una din pitoreștile realizări ale acestui mare actor.

D-l Giugariu, care se complace în genul revuistic, a arătat calități ce și-ar găsi o foarte bună întrebuințare pe una din cele trei scene de teatru. D-l Giugariu are în glasul și jocul său un firesc, o notă românească, domoală și sobră, care, prin specificul ei, este rară. D-sa în Tache a avut o interpretare de perfectă unitate.

Îndrăgostiții au fost interpretați cu căldură și tinerețe de d-na Maria Mohor și Mihai Popescu, iar în două figuri reprezentative ale celor două tabere ale mahalalei

d-na Silvia Dumitrescu și d-l Jules Cazaban, care a făcut o amuzantă schiță de ovrei.

Impresiunea de lungime credem că se datorește jocului prea lent și cîtorva repețiri, dar aceste obiecțiuni nu privesc decît premiera, ele fiind desigur remediate în spectacolele ce vor urma.

(*Vremea*, an. V, nr. 232, 3 aprilie 1932, p. 11)

APOLLONIUS DIN TYANE, poem dramatic în trei acte de d. ADRIAN VEREA (la Teatrul Național)

Avem impresia că cititorul cronicilor dramatice ale d-lui Adrian Verea poate închipui fără prea mare greutate pe autorul lor.

Blînde, pulsînd o gentilețe care se ingeniază în găsirea colțurilor de azur acolo unde, poate, nu este decît un pal reflex, sau adîncimi, unde terenul marchează o prea ușoară pantă, cronicile acestea nu pot aparține decît unui om îndatoritor, ușor emoționabil, de juvenil entuziasm și, mai presus de toate, unui iremediabil îndrăgostit al scenei. Un astfel de om este natural să se răspîndească întreg în operă, iar premiera din serile trecute ne dă dreptate.

Apollonius din Tyane, filosof pytagorician, căruia i s-au atribuit miracole, pe care coreligionarii săi le-ar fi pus paralel cu cele făcute de Iisus Christos, servește poetului Adrian Verea pentru a demonstra, în alexandrini supli și cu vădit aer de prospețime, că un filosof, un om de înaltă ținută morală și impusă austeritate, trebuie să recunoască totuși superioritatea Vieței asupra Cugetărei.

Apollonius, ca altădată Pafnutie, cade în mrejele Chimerei (o Thais mai puțin apetisantă, dar de o superioară volubilitate) și, dovedit fiind că bărbatul în fața *sex-apell*-ului nu-i decît o biată femeie, tot destinul său filosofic suferă ceea ce în termeni vulgari bancari se numește faliment. Destinele asemănătoare ale lui Pafnutie și Apollonius duc la învățămîntul că sfinții și filosofii

austeri sunt neştiutori în faţa Evei, căci, cum spune Chimera :

> „... în culmea răzvrătirii şi-a jertfelor de sine
> Sunteţi mînaţi de biciul instinctelor meschine
> Şi că, sub cel mai falnic erou de epopee,
> S-ascunde jucăria voinţei de femeie !"

Adevăr mare, de *lapalissi*-ene proporţii, şi care, dacă este vorba să fie pus în practică, nu va fi niciodată îndeajuns de repetat ca să poată servi de lecţie misoginilor.

Înainte de a aduce prinosul nostru alexandrinilor, schiţăm acţiunea poemului dramatic.

Apollonius desprinde pe Lucinius din farmecele dansatoarei Chimera, oferindu-i voiaje de plăcere în domeniul cugetărei. Toate tentaţiile femeii sunt inutile. Rănită în amorul ei propriu (mulţimea cucerită de verbul lui Apollonius nu-i mai priveşte dansul) şi în dragostea ei pentru Lucinius, Chimera întinde o abilă cursă filosofului. Se preface cucerită de preceptele lui şi reuşeşte să-l subjuge, pentru un moment, în hazul nemilosului vulg. Apollonius, în mînia de care e cuprins, imploră ajutorul Cerului :

> „Stăpîne, trăsneşte orice gură
> Ce murmură iubirea-i, cînd sufletul e ură !"

În adevăr, simptome alarmante se produc printre locuitori. La prima minciună, cel ce minte are o uşoară ameţeală, care se agravează la a doua şi are efect mortal la a treia. Panica e imensă, toţi cer lui Apollonius ridicarea blestemului, dar filosoful rămîne nestrămutat pînă în clipa cînd, văzînd pe Chimera căzînd victimă răzbunării cereşti şi îndoindu-se de justeţea aprecierii Celui de Sus, imploră clemenţa.

Chimera, odată salvată, nu-i citează celebrul precept „*Primum vivere, deinde filosofare*", ci îi arată pe larg lui Apollonius toată greşeala lui de-a socoti că toată viaţa se reduce la cugetare şi, învins, filosoful îşi îndreaptă paşii spre o lume în care tentaţiile să nu-i mai turbure gîndul, în timp ce poporul îşi urlă bucuria în faţa farmecelor Chimerei unită acum cu Lucinius.

Versuri de amabilă agerime îmbracă această tramă, brodînd filosofări care ţin seama că publicul e furat u-

șor de lumină, costume, respect, muzicalitatea formei etc.

Poate din cauza acelei spontaneități numite în limbaj popular „a scrie ce-ți vine sub condei" s-au strecurat unele rime care pot sîcîi și pe care nu le pomenim decît în treacăt, neștiind de sunt greșite sau subtilități de rimă ;

„Iar de-mi întorc o clipă privirile-ndărăt
Mă-ntreb sărind cu spaimă, ca dintr-un vis urît..."

În mod obișnuit s-ar naște întrebarea de trebuie să punem cocoașă lui *a* de la „adevăr", ca astfel să rimeze cu „târ" de la „catâr", sau trebuie să-i răsturnăm voinicește căciula, pentru a obține „catăr" ca să nu... detoneze cu „adevăr".

Poate că această variație de pronunțare se datorește și faptului că la 99 p. Cr. n. limba românească nu era de-ajuns de formată.

Am mai nota :

„... Și tu tăceai ! Pe Joie, bărbat și-atîta frică !
Să mi se-ntîmple mie să nu mai simt nimică..."

sau un langaj de un... modernism care poate contraria, ca :

ALTUL (ALTEIA de la altă masă)

„De două luni de zile mă porți cu vorbe-ntruna
Ascultă-aici : cu mine, să nu faci pe nebuna !..."

Oricum ar fi, piesa este scrisă în versuri și această formă literară, oricît s-ar susține contrariul de către cei interesați, este cu totul corespunzătoare gustului public. Aplauze nenumărate și insistente chemări la rampă a creatorului au subliniat acest adevăr.

D-l Alexandru Mavrodi a cărui potență (fără *o* pus în fața cuvîntului, domnule corector) dramatică este aproape notorie, a avut aceeași subtilă înțelegere în alegerea premierei și numai gîndul că am putea fi bănuiți de flaterie ne împiedică să nu-l felicităm. Ne consolează însă ideea că alții au făcut-o și că astfel meritul a fost recunoscut. Un cuvînt de laudă se cuvine și Comitetului de lectură, care a admis piesa, dovedind (în pofida celor ce probează contrariul) că încurajează dramaturgia originală.

Montată în sugestive decoruri, piesa s-a bucurat de conducerea d-lui Paul Gusty.

D-l Ion Manolescu, a cărui ascetică mască a reflectat frumos stările sufletești ale eroului, a dat versurilor acea căldură care îi este specifică. D-l Ion Manolescu este unul din puținii actori care știu să spună versul. D-sa a fost secondat de d-nii A. P. Marțian, A. Atanasescu, N. Bălțățeanu, I. Finteșteanu și alte tinere elemente care i-au făcut un cadru corect.

D-ra Marietta Anca, deținătoarea rolului Chimerei, a arătat un frumos efort personal, achitîndu-se conștiincios, pentru debut (al cîtelea ?) de o povară ce-i era mult prea grea. D-ra Anca nu are calități excepționale și insistența de a i se da roluri prime mereu, ne permitem a crede că nu este favorabilă dezvoltării calităților sale dramatice, calități pe care, indubitabil, le are, dar care cer o ucenicie care să șteargă stîngăciile lemnoase ale Conservatorului. Există o suplețe scenică pe care d-ra Anca nu o posedă încă, o știință a respirării pe care nu o are și o dezbărare de declamator, care cere timp și studiu.

Chimera este un rol care cere o dominantă feminitate și posibilitatea marcării multiplelor stări sufletești.

Am insistat asupra cazului acestui tînăr element, deoarece Teatrul Național nu face cu d-ra Anca decît aceeași greșeală care a repetat-o ani de-a rîndul, de-a forța un talent *în formație,* cînd logic ar fi ca piesele să servească de spectacol, iar nu de antrenament. Ar trebui de asemeni să se aibe în vedere că obișnuit publicul obosește cînd aude prea des un actor și că Teatrul Național are avantajul de a avea un considerabil și destul de valoros personal artistic ce se cere întrebuințat și care nu trebuie lăsat să atingă vîrste matusalemice pentru a i se încredința roluri adolescente.

(*Vremea*, an. V, nr. 234, 17 aprilie 1932, p. 11)

REGELE CHIBRITURILOR, comedie în 3 acte
de d-nii VICTOR RODAN și N. CONSTANTINESCU
(la Teatrul Maria Ventura)
DOMNIȘOARA NASTASIA, piesă în 3 acte
de d-l GEORGE MIHAIL ZAMFIRESCU
(la Teatrul Regina Maria)

D-l Victor Rodan, directorul spiritualei reviste *Incotro?* și autor (împreună cu d-l N. Vlădoianu) al comedi-

ei de succes *Amedeu Stînjenel,* cît și d-l Nicușor Constantinescu, apreciatul revuist și autor al comediei muzicale *Simona,* fiind prin activitatea d-niilor lor doi adînci cunoscători ai gustului public, biruința lucrării *Regele chibriturilor* era de prevăzut cvasimatematic.

Prodigalitatea glumelor este atît de mare, încît treci prin peripețiile comediei purtat ca de o avalanșă de zăpadă, care îți taie răsuflarea, te orbește, îți umple urechile și te împinge atît de vertiginos înainte, încît abia la urmă te gîndești să treci în revistă țesătura pe care s-au brodat lucitoarele spirite.

Senzația premierei de vineri seara nu este comparabilă decît cu acea juvenilă bună dispoziție, care în anii adolescenței punea stăpînire, dintr-un fleac zvîrlit de unul, pe întreaga clasă, transformîndu-se pentru un ochi neprins în joc într-o ușoară și voioasă histerie optimistă, față de care nu se putea lupta.

Neplasîndu-se pe de-a-ntregul în nici unul din sertarele genului, comedia d-lor Victor Rodan și N. Constantinescu are în același timp trăsături de comedie bufă, de moravuri, de satiră și situații. Reliefîndu-se fără greutate, personagiul central, un tip lipsit de voință, împăciuitor și împăcat, denumit Bițu (diminutiv din Chibițul) apare cu o prospețime deosebită savoare. Bițul acesta, *clubmann* doar cu ochii, fost viitor donjuan și în așteptarea unei schimbări, confident și contabil al *mantegazzi*-enelor exerciții ale unei cabotine, are un moment de revoltă și speranță în același timp : vrea să se sinucidă din dragoste. Dar sinuciderea este un fapt precis, cum ar spune cugetătorul La Palisse, și Bițu își ratează chiar această ultimă dovadă de autoautoritate. Ar vrea să moară că nu-l iubește cabotina, speră că în fața eboșării „gestului suprem“ femeia să cedeze extaziată de sacrificiu și atunci, între încercarea funcționării revolverului și ultimul codicil testamentar previne și procurorul și pe femeie că el, Bițu, va sfîrși la ora 5 fix. În comedia ușoară arareori s-a conceput un tip atît de pitoresc prin umorul și umanul lui și totuși autorii au fost atît de vitregi cu Bițu că au dat titlul piesei unui tip de infinit mai mică importanță. De data aceasta însă, Bițu a fost răsplătit de hohotele de rîs ale spectatorilor.

Interpretarea, în frunte cu d-l Timică în hazosul personaj al Chibițului, a oferit prilej d-nei Silvia Dumitrescu să treacă cu succes de la rolurile de tipuri la cele de

linie mai mare, iar d-lui V. Lăzărescu să facă o reușită șarjă.

Deoarece subvenția n-a fost mărită și astfel Teatrul Ventura a fost nevoit să-și reducă personalul la mai puțin de strictul necesar, au fost invitați d-nii Victor Antonescu și A. Marius de la Teatrul Național. D-niile lor au interpretat cele două roluri-șarjă de ardeleni, cu autoritatea cunoscută.

*

Cînd acum cinci ani bătrînul Teatru Regina Maria (la vechea noastră civilizație de o jumătate de veac, o companie de peste cincisprezece ani are un aer vetust) a lansat cu mult succes *Domnișoara Nastasia,* dramaturgia autohtonă a înscris debutul-consacrare al d-lui George Mihail Zamfirescu în rîndul atît de rar al adevăraților autori dramatici români. Tînărul autor, încurajat de înțelegerea și aprobarea cu care i-a fost primit debutul, n-a înțeles totuși să precipite ascensiunea printr-o rapidă producție și timp de aproape trei ani a lucrat și cizelat o nouă dramă : *Sam.*

Iată însă că încrederea de care se bucurase debutantul G. M. Zamfirescu din partea companiei al cărui repertoriu a întrecut ani de-a rîndul pe cel al teatrului de stat, nu fu acordată pe deplin de Teatrul Național dramaturgului G. M. Zamfirescu, deși, logic, s-ar pare că un om negrăbit (cei trei ani de pauză), de real talent și cu un solid început de experiență ar trebui primit cel puțin ca un dotat debutant. *Sam* a intrat în repetiții, s-a scos din repetiții, s-a spus că ar fi ajuns la Președinția Consiliului, ba s-au publicat și cîteva belferești îngăimări din partea unor oficiali cetitori, bolboroseli ce nu dovedeau în cel mai bun caz decît contraziceri și rea-voință.

Am notat *cariera* piesei *Sam,* deoarece credem că pentru publicul iubitor de teatru o nouă lucrare a unui autor cunoscut și apreciat poate incita mai multă curiozitate decît o revedere. Cum însă *Sam* e tabu, Teatrul Regina Maria trebuind să aibă de la început o piesă românească, s-a reluat fresca periferică *Domnișoara Nastasia,* fericitul debut al d-lui George Mihail Zamfirescu.

Revederea unei piese la un spațiu de timp are toate elementele să-ți scadă entuziasmul prim, și asta datorită bunului motiv că lucrarea este lipsită de unul din principalele-i atuuri : surpriza.

Și iată că totuși *Domnișoara Nastasia* a reușit să emoționeze iarăși și cu aceeași prospețime spectatorii care o văzuse acum cinci ani, anulînd în același timp logica observație de mai sus și toate acestea datorită faptului că lucarea d-lui G. M. Zamfirescu este una din cele mai bine construite piese din dramaturgia autohtonă.

Același zbucium mînă pe Nastasia și Vulpașin : ridicarea pe o treaptă mai sus. Pentru Nastasia, această treaptă este mutarea în strada Popa Nan și căsătoria cu iubitul ei, Luca, lucrător răsărit, în timp ce pentru Vulpașin, om cu instincte nestăpînite, treapta este adunarea de pe drumuri prin căsătoria cu Nastasia, cea mai de seamă din fetele mahalalei. Aspirațiile celor doi sunt atît de puternice, încît Nastasia nu ezită să pălmuiască pe Vulpașin, după cum nici acesta nu se dă în lături, atunci cînd vede că e pe punctul de a o pierde, să ucidă pe Luca. Nastasia, ca să se răzbune, nu-l denunță, ci, prin promisia unei rapide căsătorii, îi dă beția succesului ca apoi în ziua nunții să-l năruie prin propria ei ucidere.

Este în conceperea Nastasiei un suflu dramatic de amploarea eroinelor antice și poate tocmai acest lucru a surprins publicul. Ne aducem aminte că s-a reproșat rafinamentul răbzunării, ceea ce era greșit. Nastasia, așa cum vorbește, așa cum acționează, trebuie să fie o cetitoare de romane și, comparativ cu celelalte fete ale mahalalei, o intelectuală și astfel subtilitatea răzbunării ei este cu mult mai plauzibilă decît, bunăoară, aceea a eroinei din *Năpasta*.

S-a vorbit de o influență rusească în cadru și cîteva personagii secundare, ca și cum n-am avea apropieri de construcție cu slavii. Curmăm reproșurile aduse cîndva, poate revederea piesei le va fi îndepărtat.

Ceea ce formează marea calitate a acestei opere de debut este posesia meșteșugului dramatic.

Conceput în roman, dar tratat cu dinamismul specific teatrului, conflictul crește singur și măsurat pînă la explozia finală. Pentru gradația aceasta autorul și-a încheiat tablourile pe semn de întrebare, renunțînd la clasicele lovituri de final de act. Pentru d-l G. M. Zamfirescu, finalul unui tablou este sfîrșirea unei stări de suflet expuse, după cum pauza scurtă ce desparte tablourile este timpul de tăcere, de formare a unei noi stări.

Interesant de asemeni în tehnica acestui autor este contribuția pe care d-sa o dă tăcerii. Sunt în piesa

Domnișoara Nastasia tăceri cu greutate și elocvență de replică pornită din adîncuri. Tocmai pentru aceste mari calități pomenite restrîns în pripa cronicei notăm și surplusul care ni se pare a fi acel tablou de coloratură al tavernei, care nu contribuie cu nimic la conflictul dramei. Autorul l-a pus pentru pitoresc și schițarea unei siluete bazată pe o frumoasă și umană replică („pe toți ne cheamă durere"). Cum și acest tablou s-a bucurat de entuziaste aplauze, observațiunea noastră se atenuează.

Între clasările ce s-au făcut, s-a așezat piesa d-lui G. M. Zamfirescu în cadrul lucrărilor realiste, transformîndu-se astfel o dramă de esență romantică într-o perfectă reproducere Kodak.

Fără îndoială că d-l G. M. Zamfirescu va fi *văzut* personagiile, dar eroii săi sunt transpuși și ridicați la o potență rezultată din filtrarea lor prin temperamentul autorului. Și între un Kodak și un tablou, meritul artistic poate că aparține mai mult celui de-al doilea...[1]

(Vremea, an. V, nr. 254, 11 septembrie 1932, p. 6)

APOSTOLUL, piesă în trei acte de d. ION SÂN-GIORGIU
(Teatrul Regina Maria)

După reluarea excelentei piese *Domnișoara Nastasia*, Teatrul Regina Maria înscrie întîia premieră originală a acestei stagiuni.

În precedenta sa lucrare, reprezentată la Studioul Teatrului Național, d-l Ion Sân-Giorgiu redase în linii caricaturale tipul arivistului politic așa cum este cunoscut de toată lumea și, schițat doar, mediul în care el evoluează. De data aceasta, atenția autorului s-a concentrat asupra idealistului politic și s-a ocupat ceva mai mult de mediu. Povestim subiectul așa cum reiese din reprezentare :

Radu Baltă, descendent al unei vechi familii moldovenești din Botoșani, este cucerit de verbul electoral al unui dubios personaj Hancea, al cărui nume, Apostol, este confundat cu cariera lui politică, și nu ezită să-i pună averea la dispoziție pentru realizarea reformei democratice. În acest sacrificiu pentru un ideal politic se

[1] Restul cronicii este ilizibil în periodic (n. ed.).

adaugă și mirajul Bucureștilor și insistențele soției lui. Singurul care vede superficialitatea lui Hancea, și mai ales avarismul lui, este bătrînul Manole Baltă, dar protestul său nu este luat în seamă și atunci bătrînul rămîne să păzească pămîntul neamului, așteptînd întoarcerea fiului inflamabil și risipitor.

Manole Baltă a avut glas profetic și, mai ales, spirit de observație, căci în actul doi deruta este în plin. După doi ani, sărăcit de costisitoarea opoziție a partidului pe care l-a finanțat mereu, Radu se trezește cu telefonul închis, cu partizanii acuzîndu-l că nu îi poate finanța, apa oprită, sechestru pe mobile, protestele unei servitoare neplătite și, în urma unei scene, cu soția plecată. Apostol Hancea nu-i dă nici un ajutor și Radu rămîne singur cu un prieten-neam, Pomuț, care, asemeni unui „înger păzitor“ și conform cu promisiunea pe care o făcuse pe patul de moarte tatălui lui Radu că va avea grijă de băiat, pune „la bătaie“ o sumă de bani economisiți din afaceri făcute cu exploatatorii lui Radu, dar numai în vederea nobilului scop ca acești bani să constituie într-o zi ultima rezervă. Pomuț face superbul gest cu elanul său de fost ofițer de cavalerie, dar cere în schimb să ia el comanda și Radu, mișcat și crunt lovit de soartă, primește darul cavaleristului său înger și păzitor.

Actul al treilea se petrece în holul unui hotel. Radu Baltă nu poate vedea mașinațiunile lui Pomuț, care vrea să aducă Botoșanilor fiul lovit de imoralitatea Bucureștilor. Dar Pomuț, ca orice înger, avînd două aripi, întinde pe una din ele și peste soția convalescentului politic, care, părăsită de un amant promițător, dar insolvabil, se află f. f. nenorocită.

Hancea a devenit ministru și pentru a șterge urma abuzurilor făcute asupra partizanilor și mai ales a lui Baltă, vine și îi propune un sub-secretariat de stat. Dar nu-l cunoaște pe Radu Baltă și pleacă mirat în fața demnului refuz, urmat de partizanii căpătuiți tot prin insistența botoșăneanului. Între timp sosise și Manole Baltă înpreună cu Tanti Luța ca să-și salveze nepotul și nepoata, tot de Pomuț chemați. Soții se împacă și, ca bucuria bătrînilor să fie și mai mare, simulează contrariul. În sfîrșit lucrurile se lămuresc și familia se reîntoarce în orașul în care strămoșii dorm sub lespezile înflorite în preajma bisericei, și vor surîde din daghero-

tipe spre cele două mlădițe dezrădăcinate din mănosul pămînt al Moldovei.

Notăm de la început că această blîndă și ușor pesimistă piesă a d-lui Ion Sân-Giorgiu este cu mult superioară atîtor alte piese străine, cu care am fost bombardați de la o vreme încoace, dar, cum autorul este la a treia piesă, ne-ar fi plăcut ca unele detalii de tehnică dramatică (ieșiri și intrări) să fie mai abil soluționate, iar caracterizările personagiilor să treacă de notarea rapidă și prea mult cunoscută. Sunt apoi nedumeriri ca aceea, de pildă, care o provoacă entuziasmul lui Radu (om cultivat și inteligent) față de ieftina și demagogica cuvîntare a lui Hancea sau groteasca suire a soției pe masa banchetului provincial (final act I). Bătrînul Manole Baltă, simbol al maturității echilibrate și păstrătoare de datini, este un tip convențional și prea des întîlnit în literatura noastră, ca și, de altfel, tot balastul de pitoresc patriarhal, cu stejarii domeniului patern, cu merele coanei Luța (personaj schițat agreabil și cu finețe), portretul „țacei" nu-știm-cum sau reclama Cotnarului.

Tipul de înger-cavalerist al lui Pomuț, chiar realizat cu acea bonomie pe care mijloacele interpretului nu o conțineau, are atîta artificialitate, încît cu foarte mult greu ar fi parvenit să fie viabil.

Am mai reproșa d-lui Ion Sân-Giorgiu acele inabile pînă la naivitate demonstrațiuni pentru a arăta reaua stare materială prin urletele unei servitoare ce își cere leafa, decepția servitorului că nu mai sunt țigări de furat în cutia de pe birou sau șarjarea soției, care spune soțului că între el și un automobil, preferă vehiculul.

Autorul va fi voit să facă un rechizitoriu al moravurilor politice actuale, dar nu are pentru aceasta suflul necesar (existent într-o măsură oarecare în piesa precedentă), iar amestecul de patriarhalism, în loc de a stabili un contrast, avem impresia că pălește începuturile de satirizare reală aflate pe alocuri în piesă.

Cu toate aceste obiecțiuni, repetăm, lucrarea, comparativ cu alte piesete (vezi *Masca roșie* de ex.) este superioară.

Teatrul Regina Maria a oferit piesei o distribuție cuprinzînd pe toți patru asociați, dînd astfel o anume prestanță de nume afișului.

Pe alocuri distribuirea nu ni s-a părut corespunzătoare personagiului, cum a fost de exemplu Hancea (arivist, farsor) în persoana d-lui Gh. Storin, al cărui fizic și glas au o gravitate ce inspiră încredere, sau d-ra Elvira Petreanu, prea puțin feminină în rolul soției.

D-na Lucia Sturdza-Bulandra a accentuat cu haz sexagenarul personaj al Tantei Luța, d-l Tony Bulandra a realizat un Radu Baltă de superioară aparență (fizică și morală) celei din text, d-l Ion Talianu, un pitoresc evreu de casă boierească, iar d-l Vasile Bulandra, într-un personaj caragialesc, a pus un umor agreabil. Restul numeroasei distribuții, în nota rolurilor.

(*Vremea*, an. V, nr. 264, 20 noiembrie 1932, p. 9).

TITANIC VALS, comedie în trei acte
de d-l TUDOR MUȘATESCU (Teatrul Național)

Ultima premieră a Teatrului Național înscrie unul din cele mai categorice succese de public, consacrînd definitiv pe d-l Tudor Mușatescu autor de succes și, totodată, pledînd viguros în favoarea ostracizatei (fie prin ignorare, fie prin proastă alegere) literaturi dramatice originale.

Atît în prima sa lucrare, *Panțarola,* cît și în *Sosesc deseară,* autorul aducea un pumn de excelente replici și cîteva personagii schițate cu precizie și haz, dar aplicate pe o acțiune de pauperă inventivitate, lipsă de meșteșug scenic și un inutil bagaj de calambururi și trivialități.

Dacă și acum, pe ici pe colo, sunt hazuri cu al căror gen nu simpatizăm, ca acela, spre exemplu, pe care îl face soacra cînd reproșează ginerului că, citind gazeta, o *uzează, de nu mai e bună pentru alte întrebuințări,* vina trebuie că este numai a noastră, deoarece replica pomenită a provocat aplauze la scenă deschisă.

Acțiunea se desfășoară într-un cadru provincial, în familia funcționarului de prefectură Spirache, compusă din soacră cicălitoare, soție asemeni, un băiat mare și obraznic, Miza, fată nulă și puțin însărcinată de un locotenent care a părăsit garnizoana, un licean prost-

crescut și încasator de palme, și Gena, fiică din prima căsătorie, infirmă și blajină.

Într-o atmosferă de veșnice certuri, familia are o singură speranță : o moștenire.

Miza vrea să se mărite cu Dinu, om naiv, iubit în taină de Gena, care, pentru a împiedica această batjocorire a iubitului ei, se hotărăște să spună că copilul este al ei. Tîrgul este făcut și mascarea facilitată prin moștenirea ce cade la momentul oportun, permițînd fetelor să se ducă la Paris. După naștere, Gena părăsește familia și se stabilește în orașul în care se mutase Dinu, ca să uite dragostea lui pentru Miza.

Restul familiei realizează dorurile din timpul sărăciei. Spirache este trist din cauza dezunirei familiale și, în timp ce ai lui vor să-l facă deputat, plătind alegerea, el plăsmuiește un testament, prin care moștenirea fratelui său ar reveni primului nepot, adică copilului Genei. Trucul acesta îi reușește, deoarece familia, crezîndu-se săracă, recheamă pe Gena. Dar taciturnul Spirache este și mai șmecher, căci pînă la urmă cheamă și pe Dinu, pentru Gena, și pe ofițer, pentru Miza.

Fără îndoială că inventivitatea acestei acțiuni nu este extraordinară și nici cea mai interesantă din cele 50 de conflicte dramatice posibile în teatru, dar în schimb este foarte abil tratată. Astfel, actul prim, de prezentare a personagiilor, este realizat cu o ușurință cuceritoare, iar finalul comediei, în care autorul, în vederea unei fotografieri ocazionale, îi așează în „tablou de familie", iar din atitudinile lor reiese perfect sufletele, pretențiile și importanța ce o au, este una din cele mai amuzante încheieri pe care le-am văzut.

Personagiile, deși rapid observate, sau privite prin obișnuita lentilă comică, prin care soacra trebuie să fie neapărat spaima casei, iar cele două fete să reprezinte una geniul bun, iar cealaltă contrariul, sunt acoperite de galopantul dialog și astfel viabile.

Titanic vals ar fi avut nevoie de debarasarea lungimilor inerente în opera oricărui scriitor, dar aceasta cade în sarcina regizorului. (Antoine spunea la sfîrșitul fiecărei lecturi : „Și acum, să scoatem frumusețile !")

Comedia d-lui Tudor Mușatescu a avut norocul, cuvenit fără îndoială, de a fi montată pe scena Teatrului Național, care, actualmente, posedă cel mai bun ansamblu de comedie.

D-l Calboreanu, d-na Marieta Sadova, d-ra Victoria Mierlescu, Ion Finteșteanu, d-na Sonia Cluceru, d-nii G. Demetru, Stăncescu și Baldovin au fiecare partea d-niilor lor de izbîndă. Însemnăm, pentru raritatea lui, faptul că d-na P. Ionescu a avut o scenă în care nu a mai încălecat frazele și nici n-a vorbit în acel idiom ungaro-englez cu care ne tot delectează, dar efortul va fi fost prea mare, pentru că în urmă și-a revenit.

Cu *Titanic vals*, d-l Vasile Enescu înscrie al treilea succes din această stagiune de căderi, iar d-l Tudor Mușatescu un frumos succes de public, o izbîndă ce putea fi și mai mare, dacă și-ar fi strunit facilitatea pe alocuri cu o oarecare asprime autocritică.

(*Vremea*, an. V, nr. 265, 27 noiembrie 1932, p. 10)

ION, dramatizare de pe romanul lui Liviu Rebreanu
de d-l MIHAIL SORBUL (Teatrul Național)

Deși autentic autor dramatic prin acele admirabile piese *Patima roșie* și *Dezertorul*, d-l Mihail Sorbul s-a înșelat o dată asupra posibilităților de dramatizare ale romanului *Don Quichotte*, iar acum a recidivat.

În cronica noastră asupra dramatizării romanului *Idiotul*, notam marea apropiere dintre ritmica romanului și aceea a filmului, iar reușita d-lui Baculea arătam că constă în teatralul din romanul lui Dostoievski și în predominanța dialogului asupra descrierii propriu-zise în proporție de două treimi. Iată însă că succesul d-lui Baculea cu dramatizarea unui roman *teatral* a convins pe mai mulți că procesul de transpunere este posibil cu orice lucrare și, cum *Ion* este una din cele mai bune lucrări, d-l M. Sorbul a fost angajat s-o traducă scenic.

D-sa, cum era firesc și în posibilitățile destul de reduse oferite de teatru, a luat elementul dramatic din roman, neobservînd că epicul pe care îl atinge nețărmurita dragoste pentru pămînt a lui Ion este marea calitate a romanului. Ca și Buteau din *La terre* sau cazacul lui Tolstoi, care își crapă calul de sub el în goana nebună a măririi pămîntului, Ion are beția brazdei, specifică țăranului din toate zările lumii unde lama plu-

gului se poate înfige rodnic. Dragostea aceasta covîrşitoare pentru pămînt îl mînă pe Buteau la viol și crimă, pe cazac la istovire, iar d-l Liviu Rebreanu pentru a mări și mai mult predominarea pămîntului în sufletul lui Ion, l-a pus să lupte între țarină și dragoste.

În teatru, epicul din roman s-ar fi transformat în ieftin retoric și puternicul instinct teatral al dramatizatorului este probabil că și-a dat seama de aceasta, după cum și-a dat seama și de necesitatea întrebuințării unui ritm ce se apropie mult mai mult de cinematograf. Dar, neputînd realiza esențialul romanului, d-l Mihail Sorbul n-a făcut decît să redea faptul divers. Acea înfrățire pornită din adîncuri dintre natură și erou, acea fecundare plină de sensualitate pe care o simte Ion n-a fost redată și nici nu putea fi decît numai pe ecran, care poate reda descriptivul lucrării insistînd asupra unui detaliu descris prin măriri și sugestive jocuri de umbră și lumină.

Lipsit de aceste atribute care îi dădeau o pagină noblețe, Ion ne-a apărut decorativ (datorită chipeșului interpret), cîrciobar, meschin și periferic (datorită dramatizatorului). Moartea eroului, care în roman este de o rară frumusețe, dramaturgul a ratat-o și nici nu se putea altfel.

Ceea ce a reușit să redea, în nota romanului, d-l Mihail Sorbul au fost cîteva tipuri secundare și de simplitate, ce nu cereau efort, ca : Machedon, familia Herdelea sau primarul. Vasile Baciu, tatăl Anuței, dacă n-a avut amploare, se menține totuși, ca de altfel și Gheorghe, rivalul așezat și avut al lui Ion Glanetașul.

Împărțirea acțiunei în 16 tablouri a dat o impresiune de însăilare și paupera concurență cu filmul, iar montarea neunitară și de o variațiune improprie teatrului a contribuit și ea la oboseală.

Decorurile s-au succedat într-un cadru fix, frumos, echilibrat, în care primul tablou a fost cu adevărat o reușită viziune plastică. În celelalte tablouri s-a făcut o greșeală prin lipsa de armonizare dintre decorativul stilizat și realism. Astfel, în timp ce interiorul caselor preotului, notarului și învățătorului erau încadrate de o stilizată casă, în genul celor din pictura quatrocentristă, de-a dreapta și stînga căreia erau căpițe realizate în relief și lipite cu paie, contrastînd astfel în chip supărător,

Finalul se petrece pe ploaie, iar pentru a colora atmosfera regizorul și autorul n-au găsit altceva decît să treacă pe șosea cîntînd agale o ceată de flăcăi.

Ion înseamnă o bună intenție a d-lui Mihail Sorbul, o subliniere a prăpastiei dintre majoritatea romanelor și teatru și o osteneală de toată lauda pentru interpreții care au fost următorii : N. Bălțăteanu, Al. Ghibericon, Demetru, Ciprian, Săvulescu, Anastasiad, C. Stăncescu, N. Brancomir, V. Antonescu, Ulmeni, Polizu, D. Grigoriu, Al. Marius, V. Crețoiu și d-nele Aura Buzescu, Marietta Anca, Toto Ionescu, Natașa Alexandru, Maria Voluntaru, Sonia Cluceru, Victoria Mierlescu, E. Zaharia și S. Colbert.

Regia d-l Soare Z. Soare.

(*Vremea*, an. V, nr. 267, 11 decembrie 1932, p. 6)

VEDENIA, piesă într-un act de I. VALJAN ;
JOC PRIMEJDIOS, comedie într-un act
de d-na LUCREȚIA PETRESCU;
GĂGĂUȚĂ, dramă într-un act de d-l VAL. MUGUR
(Teatrul Național)

În ritmul atît de puțin lin al vieții actuale, se pare că spectatorul este zi de zi mai cucerit de farmecul variației. Preferința aceasta este, în bună parte, dezvoltată de cinematograf, care oferă : jurnalul, comedia burlescă și drama într-un singur spectacol.

Piesa într-un act, de îndelungată vreme, se bucură la noi de o constantă ostracizare din partea direcțiunilor de teatru, fără ca acest procedeu să fie justificat. D-l Alexandru Mavrodi a avut curiozitatea să verifice „antipatia" spectatorului pentru piesa într-un act și în amîndouă rîndurile decretele de indiferență s-au arătat complet false.

În lucrarea obișnuită, autorul are cîte un act pentru cele trei etape care compun o piesă : prezentarea personagiilor, conflictul și deznodămîntul. Din punct de vedere tehnic, piesa într-un act prezintă dificultatea soluționării într-un timp scurt, cerînd astfel o mare sobrietate a detaliilor, excluderea oricărui balast, adică o abili-

tate care să înlocuiască lipsa oricăror zorzoane distractive, dar în afară de punctul central.

Spectacolul s-a început cu un fericit debut : *Găgăuță*, actul d-lui Val. Mugur.

Acțiunea se petrece în lumea parlagiilor, oameni cărora meseria le ține vii instinctele primare. Obișnuința cuțitului împlîntat în grumaz de vită, mirosul cald al sîngelui țîșnind și inerenta abrutizare care o dă ocupația aceasta zi de zi, plus refacerea alcoolică, le creează o stare de spirit inconciliantă și simplificată la extrem. Găgăuță este copilul unui parlagiu și al unei femei ce nu va fi fost mult diferențiată de bărbatul ei. Vlaga paternă secătuită de tensiunea meseriei și alcoolizarea cotidiană, era fatal să nu poată perpetua decît un idiotizat, în care doar atavica poftă de sînge mai poartă ceva din superbia paternă.

Prin repețirea faimei paterne și sublinierea disprețuitoare a netrebniciei lui, pe care i le zvîrlă parlagiii, în mintea lui Găgăuță se naște licărirea unei frînturi de amor propriu : să ucidă și el o vită, ca tată-său. Dorința de a arăta că poate și el face ceea ce fac toți ceilalți rezidă, pe de-o parte, și în dragostea pe care o are față de o fată de crîșmar.

Doi parlagii, rivali pe un al treilea, favorizat de aceeași fată, neîndrăznind să-l ucidă, împing pe Găgăuță la crimă, promițîndu-i că-i vor da vită să taie și dezvăluindu-i iubirea fetei. Beția de a avea un cuțit de parlagiu în mînă, speranța că a doua zi va fi și el omorîtor de vite, dragostea lui animalică pentru fată, apărarea pe care o ia ea iubitului, nevoia de-a lovi, de-a ucide și lipsa de pornire pe care o are contra rivalului îl înnebunesc, și atunci, sub predominanța atavismului, se înjunghie și moare în beatitudinea de-a fi tăiat și el o vită, sub ochii femeii pe care o iubea.

Este un act tratat viguros, cu atmosferă vie și notații de puternică incisivitate dramatică.

Tipul central, prin construcția lui simplistă și pauperitatea putinței lui de exprimare, a fost conturat de autor cu o sobrietate și o siguranță care fixează pe d-l Mugur ca debutant numai în ceea ce privește data reprezentării, iar cîtuși de puțin meșteșugul dramatic.

D-l Mavrodi poate conta pe doi autori debutanți asupra cărora nu s-a înșelat : Arcadie Baculea, în anul trecut, iar acum Valeriu Mugur.

Regia d-lui Șahighian a animat cu multă pricepere textul, păstrîndu-i nota de realism în joc și montare, (frumoasă grupare în final), iar d-l Traian Cornescu a făcut un foarte pitoresc decor și absolut în notă.

D-l Ciprian a compus un veridic Găgăuță, plin de tarele degenerescenței și vigurozitatea obîrșiei, d-ra Elvira Godeanu a avut o înviorătoare apariție și o frumoasă gradare a rolului, d-na Mierlescu încă un savuros „puști“, d-nii Aurel Athanasescu, N. Săvulescu, Ulmeni trei tipuri corecte, iar d-l N. Atanasiu o foarte în notă schiță de localnic.

*

La noi diferența dintre umoristic și umorism este atît de rar înțeleasă, încît se poate socoti inexistentă. Ori, *umoristic* este sinonim cu hazos, în timp ce *umorismul* este gluma ce o faci cînd, din pudoare, nu vrei să ți se vadă lacrima licărind pe geană.

În comediile d-lui I. Valjan lucrul acesta este evident. Dacă n-ar fi să luăm decît pe Mandragiul, din *Nodul gordian,* am vedea cîtă compasiune a pus autorul în conceperea și tratarea lui, cu toată aparența de glumă, de voioșie, cu care l-a învăluit.

Notăm trăsătura aceasta, căci constituie, credem, nu o latură, ci fondul, miezul teatrului d-lui I. Valjan, pentru că așa se și poate vedea mai clar legătura dintre piesa *Vedenia* și restul teatrului său, care este comic doar ca prezentare, fondul fiind profund uman.

Eroul noii lucrări a d-lui Valjan este un pictor cu temperament de mare emotivitate nativă, crescută și mai mult printr-o copilărie chinuită. Părinții lui au fost sărăciți de un vecin hrăpăreț, sfîrșind prin a muri în sărăcie. Mama pictorului, înainte de-a muri, a blestemat pe omul care i-a nenorocit să ajungă cerșetor la ușa fiului ei. Au trecut ani. Copilul a muncit mult, a îndurat și sfîrșit prin a învinge : este pictor cu bună reputație de portretist. De la un timp însă, contrar credinței tuturor, artistul se simte atras de compoziție, dar o compoziție de viziune haotică. Piesa începe de la acest punct.

Obsesia blestemului matern a revenit în mintea pictorului cu forță mai mare ca niciodată și persistă, ajutată fiind, poate, și de faptul că i se procură de către un pitoresc coleg ratat modele, a căror mizerie îi amintește

mereu de decăderea la care va trebui să ajungă, cîndva, cel care i-a nenorocit părinții și copilăria.

În această stare de spirit i se aduce un model a cărui mizerie îl atrage. În timp ce lucrează, iscodește modelul ca astfel să poată avea în față, odată cu învelișul, și racila sufletească. Bătrînul își povestește trecutul lui de om bogat și cînd își spune numele, pictorul află că este fostul călău al părinților.

Cînd, sfîrșit de confesiunea făcută, bătrînul cade în genunchi implorînd o bucată de pîine, împlinind blestemul matern, cel căruia i s-a prezis realizarea, mișcat, uluit, iartă.

Este în actul d-lui Valjan o forță a destinului predominantă, care impresionează și totodată sugerează existența acelui nepătruns, care ne predomină și conduce pe toți și pe toate.

Realizarea d-lui C. Nottara în cerșetor a fost de o magistrală apariție, iar aplauzele necontenite au fost dovadă vie de admirație, pe care publicul o păstrează neștirbită acestui mare pion al artei dramatice.

Prin construcția dramei, absoluta necesitate a descripțiunei pe care eroul trebuie să o facă (copilăria, suferințele, obsesia etc.), creează actorului dificultăți de joc, cerînd atît din partea interpretului, cît și a regizorului, o abilă și cît mai puțin observabilă debitare a pasagiilor lungi. Dacă d-l Calboreanu, actor de frumoase și variate resurse, a susținut rolul cu multă corectitudine, d-l Sahighian, regizor al acestui act, ar fi trebuit să nu facă acea stîngace și enervantă grupare cu cei doi ascultători pe lături și eroul la mijlocul scenei, în picioare, povestind. Unui regizor i se cere dacă nu fantezie, apoi cel puțin o modică abilitate.

De asemenea, figura ratatului n-ar fi trebuit luată din Montmartre-ul de acum patruzeci de ani și inexistent la noi, cu atît mai mult cu cît interpretul, d-l I. Finteșteanu, este un actor dotat cu destul talent și observație ca să n-aibă nevoie de copia unui tip convențional și desuet.

Într-un rol secundar d-na Ecaterina Nițulescu, unul dintre cele mai bune și neîntrebuințate elemente ale Teatrului Național, a adus o meritorie conștiinciozitate.

Sunt piese care prin precizia lor scot regizorul deasupra, fără ca acesta să se fi ostenit la un efort, după cum sunt lucrări care cer regizorului spirit interpretativ creator și atunci...

...oricum d-l Șahighian a avut o bună realizare atît în piesa d-lui Val. Mugur, cît și în aceea a d-nei Lucreția Petrescu.

*

Joc primejdios este un foarte amabil act de comedie galică, prin toată mecanica lui, cu pitorescul unchi, tot atît de veridic cît și țăranii lui Neculai Grigorescu, cu hazuri asupra cîrlanilor patrupezi în comparație cu cei pe cauciucuri, cu fata mică (a familiei, nu a popei) vioaie și soră bună (dar mai mică) cu băietanul din *Mușcata din fereastră*, cu cucoane ce se țin bine și vor să se poarte rău și cu atîtea alte lucruri, care dacă nu-s noi, au calitatea (trebuie să aibă ceva) de-a fi cunoscute (vezi sentimentul de familie).

Joc primejdios este ca atunci cînd ai fete de măritat și ești văduvă, să flirtezi („cu gîndu păcătosu") cu juni care trebuie să iubească numai persoane corespunzătoare „ca etate". Cum faci altfel, vine un bătrîn cumnat și cu magica baghetă a familiei metamorfozează flirtul mamei în logodnicul fetei, și, iacă așa.

Dacă prospețimea acestui subiect de comedie ar putea fi discutată (care e folosul ?), autoarea însă a pus în tratarea ei o bună dispoziție ce te prinde, te înduioșează ușor, te face să rîzi destul și nici nu te mai persecută defel după ce ai ieșit din teatru. Un act abil, jucat frumos, regizat cu atențiune și montat într-un plăcut amestec de arhitectură medievalo-modernă.

D-na Lilly Popovici a adus acea feminitate care îi e proprie, iar jocul d-sale a fost ca un reproș față de direcțiune, ce o ignoră poate numai din neștiință.

D-na P. Ionescu, cu chipul său de ingenuă clasică și picioarele de Diană, d-ra Coca o agreabilă familiarizare cu scena, d-l N. Soreanu o bonomie pitorească, iar d-l Critico o tinerețe, pe care Onor Direcțiunea o așteaptă să treacă, pentru a i se încredința roluri de efeb.

În tot, ultimul spectacol al Teatrului Național contribuie cu succes la creșterea buturugii ce s-ar cuveni o dată pusă între roțile carului cu marfă străină și proastă.

(*Vremea*, an. VI, nr. 273, 29 ianuarie 1933, p. 8)

THEOCHRYS, dramă în versuri, în 5 acte (11 tablouri) de d-l VICTOR EFTIMIU (Teatrul Național)

Programul Teatrului Național poartă în fruntea subiectului următoarea notă: „*Theochrys* este a 18-a piesă de d-l Victor Eftimiu, pe care o reprezintă prima noastră scenă. Celelalte sunt: *Înșir'te mărgărite, Prima rază, Ariciul și sobolul, Rapsozii, Poveste de Crăciun, Akim, Crăciunul lui Osman, Ringala, Cocoșul negru, Comoara, Prometeu, Thebaida, Meșterul Manole, Glafira, Fantoma celei care va veni, Marele duhovnic, Daniela*".

Enumerarea acestei activități de douăzeci de ani pe tărîmul destul de sărac al dramaturgiei autohtone este cu adevărat impresionantă prin variația subiectelor, cît și prin amintirile ce le evocă.

Începînd prin poemul de nestinsă tinerețe, acel *Înșir'te mărgărite* care a entuziasmat pe Pompiliu Eliade, mai toate lucrările citate au înscris succese de mare serie (*Cocoșul negru, Prometeu, Thebaida* etc.), polemici înverșunate (*Ringala* neadmisă pentru „lipsuri istorice" de către viitorul, pe atunci, dramaturg Neculai Iorga), sau aprinse discuții, cum a fost paternitatea lui *Akim*, pe care autorul dînd-o traducere din Cehov, toți doctorii dramatici ai vremii au recunoscut „inimitabila atmosferă rusească."

De data aceasta d-l Victor Eftimiu, după o pauză de cinci piese, s-a reîntors la subiectul istoric.

Acțiunea se petrece la Bizanț și la Plisca, vechea capitală a Bulgariei, în veacul al nouălea, sub domnia împărătesei Teodora la Constantinopole și a khanului Boris în Balcani.

Theochrys, sora lui Boris, căzînd prizonieră în mîna bizantinilor la vîrsta de un an, a fost botezată în legea creștină de către împărăteasă.

Cînd se începe acțiunea, împărăteasa Teodora, obosită de îndelungată domnie și de ani, hotărăște să se retragă în liniștea mînăstirei. Ea trimite pe Theochrys lui Boris, iar în schimbul ostaticei primește pe învățatul călugăr grec Kufaras, prins al bulgarilor, care în timpul prizonieratului reușise să zguduie credința hanului în idolii strămoșești. Theochrys, ajunsă la curtea fratelui său are de luptat cu marii preoți păgîni ai zeilor Svarog și Perun, care nu vor să renunțe la cultul lor. Silită să

bea din cupa khanului Krum, cupă făcută din țeasta bazileului Nicefor, ea se revoltă și proclamă căderea zeilor. Boris creștinează pe bulgari cu forța. Theochrys arătîndu-i că preceptele creștine se opun acestei crude interpretări a botezului, Boris, cuprins de remușcări, se retrage la mînăstire, lăsînd tronul fiului său Vladimir. Acesta însă nu abjurase decît de formă și, restaurînd vechea credință, începe prigoana creștinilor. Theochrys este alungată, opt episcopi orbiți și trimiși să rătăcească prin Balcani, crucile dărîmate, iar păgînii creștinizați siliți prin chinuri să renunțe la noua lor credință. Boris este anunțat în sihăstria lui de nelegiuirile lui Vladimir și, ajutat de voievozii români Gedrumin și Căliman, care au fost martori la cruzimile fiului său, pornește să-l detroneze. Între timp, Theochrys a ajuns la Bizanț. Acolo își dă seama că sub egida creștinizării clericii propagă imperialismul bizantin. Creștină, dar ținînd în același timp la libertatea poporului ei, Theochrys se opune spiritului dominator și pur elenic al lui Kufaras și îndeamnă pe Simeon, cel de-al doilea fiu al lui Boris, care urma teologia în Bizanț, vrînd să ajungă monah, să traducă învățătura lui Iisus în limba țării, pentru că numai neînțelegerea graiului îndepărtează pe păgîni de noua credință. Simeon traduce în alfabet chirilic evangheliile lui Luca, Marcu și Matei și revizuiește traducerea evangheliei Sfîntului Ion, făcută de Sfîntul Ciril.

Chemat de Boris, el pleacă însoțit de Theochrys la mînăstirea tatălui său și de-acolo, cu Boris, Gedrumin și Căliman, ajunge în cetatea Plisca, unde bătrînul khan își detronează fiul, îi scoate ochii și înalță pe tron pe Simeon. Sevara, fiica marelui preot Moimir și soția lui Vladimir, pleacă în pustiul munților cu soțul și tatăl ei orbiți de Boris. Durerea ei și jertfa pe care o face alinînd suferințele celor doi o apropie de blînda învățătură a lui Christos. Theochrys va însoți pe Gedrumin, voievod al Cîmpulungului, iar Simeon începe acea domnie care l-a consacrat drept cel mai mare țar al Bulgariei.

După cum se vede și din subiect, d-l Victor Eftimiu a construit o piesă spectaculoasă și de senzaționale aspecte, ingeniindu-se în găsirea de cît mai multe conflicte în jurul punctului central, care e format din ciocnirea celor două credințe. Scris în acel vers și inspirație care i-au adus autorului atîtea succese, consacrîndu-l drept cel mai popular dramaturg, montat cu pricepere

de însuși d-l Victor Eftimiu și interpretat de marea falangă a Teatrului Național în frunte cu d-nele Agepsina Macri și Marioara Voiculescu, spectacolul s-a bucurat de răsunătoare aplauze.

D-na Agepsina Macri în Theochrys a adus acea știință a spunerii versurilor care îi este proprie și plastica adecvată viziunei, d-na Maria Voiculescu a avut toată prestanța Teodorei, iar George Calboreanu, în lupta celor două credințe a[le] khanului Boris, a avut una din cele mai complete evidențieri ale talentului său.

Vibrantă căldură a împrumutat d-l Ion Manolescu helenicului Kufaras, iar frumoasă emisie vocală pentru vers a arătat d-l Brancomir în Vladimir.

D-l Ciprian a interpretat un tumultuos Moimir, iar în roluri secundare au adus valorosul lor aport d-nele și d-nii Maria Anca, Aurel Athanasescu, A. Pop-Marțian, Alexandru Critico, Anastasiad, Grigoriu, Atanasiu, Ulmeni, ca și restul numerosului ansamblu. Primirea făcută de public asigură seria obișnuită a pieselor d-lui Victor Eftimiu.

(*Vremea*, an. VI, nr. 275, 12 februarie 1933, p.8.)

GAIȚELE, piesă în trei acte de d-l
ALEXANDRU KIRIȚESCU (Teatrul Național)

Provincia apare, în genere, drept o reconfortantă oază pentru că majoritatea dramaturgilor a speculat cu predilecție partea de patriarhalism și galeria tipurilor pitorești — era mai comod și mai simpatic. Astfel, bătrînii erau sfătoși, fără manii, fără prejudecăți, ci plini de înțelegătoare indulgență, iar copiii făceau o șotie, ca cei dintîi să-i aducă pe tradiționala cale dreaptă — ca la teatru.

Cîțiva dintre dramaturgi au părăsit rețeta acestui șerbet servit în pahar și unul dintre ei este autorul *Gaițelor*. Ciocoiasca familie a Dudulenilor păstrează intacte colțuroasele-i forme sub tartanul unei îmbogățiri prea acaparatoare, pentru a permite răgazul unei șlefuiri.

Enache poate fi doctor în Drept, de la Paris, dar este mai presus de toate omul preocupat de cele trei kile pe

care trebuie să le stoarcă pogonului. George, fost cavalerist, este animat de aceeași mentalitate unică în această familie, peste care tronează primitivitatea mamei lor Aneta Duduleanu, încadrată de două bătrîne al căror mahalagism este, datorită unei inferioare stări bănești, mai redus. În această atmosferă de meschinărie continuă și inconștientă brutalitate, asemeni unui vlăstar străin complet este sora celor doi : Margareta. Tot ceea ce jignește în restul familiei este abatere din linia biologică obișnuită. Mircea Aldea, soțul Margaretei, este alcătuit dintr-un material mai subtil și, fatal, în veșnică ciocnire cu colectivitatea. În această atmosferă și situație își face apariția aventura sub forma unei femei, stimulent pentru o eliberare interioară : Wanda. Mircea uită lîngă ea toate conflictele cotidiene. La mulțumirea aceasta se adaugă speranța că copilul Margaretei va fi băiat.

Spiritul de intrigă al familiei izbucnește însă din nou. Frații, George și Enache, cu asentimentul mamei lor, cumpără scrisorile lui Mircea către Wanda și le citesc Margaretei, care, exasperată, se otrăvește.

Actul al III-lea se petrece peste un an, în ziua parastasului, cînd amintirea Margaretei este doar prilej și tradiție bocitoare. Mircea a rămas tot între ei și cînd Wanda vine să-i propună evadarea, refuză. Va rămîne acolo, lîngă mormîntul Margaretei și al copilului, acceptînd pentru vina de a fi fost de altă extracție sufletească un timpuriu amurg, acompaniat de flecăreala exasperantă pînă la paroxism a „gaițelor".

Un spirit de observație de rară acuitate grefat pe un temperament pătimaș, credem a fi una din predominantele trăsături ale persoanei d-lui Alexandru Kirițescu. În articolele sale îmbinarea aceasta este și mai vizibilă. Astfel, pe un prost mediocru îl crește pînă la prostia creatoare, după cum pe un mijlociu, pentru un gest sau o vorbă lipsită de trivialitate, îl mărește pînă la ditirambă. Acestei mari calități de polemist (în sensul bun al cuvîntului) i se datoresc acele perfecte gaițe (corespondent autohton al papagalului) care este bătrîna Aneta Duduleanu, împreună cu atît de autenticii ei fii, Enache și George.

Dacă fațeta satirică a talentului d-lui Kirițescu a cuprins întreg și perfect înăbușitorul cuib al parvenitismului provincial, scriitorul liric și psihologul au avut de lup-

tat cu redusele, în raport cu romanul, mijloace pe care le oferă scena. Autorul a înțeles acest lucru și pe Mircea Aldea, un contemplativ, pe care sensibilitatea artistică a creatorului ar fi avut cîmp larg de dezvoltare în roman, l-a simplificat pentru scenă. Aceeași adaptare a trebuit să o facă și cu cele două femei : Margareta și Wanda. Există în *Gaițele* o complexitate care este greu să fie cuprinsă în tiparul de reduse proporții al teatrului.

În afară de valoarea ei de „spectacol", *Gaițele* mai are și marea calitate de a fi una din cele mai reușite fresce documentare.

Spectacolul realizat de d-l Vasile Enescu, cea mai conștiincioasă baghetă regizorală pe care o avem azi, a corespuns întrutotul textului.

Gaițele s-a bucurat de o interpretare aleasă, compusă din d-nele Aura Buzescu, care a realizat frumos și sobru o Margaretă de extremă sensibilitate, în Wanda, d-na Marioara Zimniceanu a întruchipat iară un tip de cochetă cu acea stăpînire de mijloace îndeajuns de cunoscute și apreciate, iar d-na Sonia Cluceru a reliefat cu mult umor toată primitivitatea Anetei Duduleanu. D-na Natașa Alexandru a creionat o inedită și perfect unitară caricatură de guvernantă, iar d-l N. Bălțățeanu a dat un cald Mircea Aldea. Cei doi frați au găsit în d-nii Al. Ionescu Ghibericon și A. Marius admirabili interpreți, iar d-nele Cleo Pan și Maria Voluntaru au completat cu reușită străduință pe cele două babe între care evoluează Aneta. D-na Tanți Bogdan și Victoria Corciov au întregit ansamblul reușitei interpretări.

(*Vremea*, an. VI, nr. 279, 12 martie, 1933, p. 9)

MOARTEA LUI ASUR, dramă în 5 acte de NECULAI IORGA (Teatrul Național)

Întrebat de un reporter asupra acțiunei ultimei sale piese, d-l N. Iorga a răspuns : „Dragă, am uitat-o de tot. Eu, după ce o mîntui, habar nu mai am de ea." Iar la o altă chestionare : „Întotdeauna cînd mă apuc de o treabă ca asta, trebuie să fiu complet detașat de alte preocupări. Iată de ce scriu de obicei în cursul unei călăto-

rii sau cînd e liniște mare în jurul meu. Adevărata recreație pentru mine este cînd citesc o carte bună și mai ales cînd călătoresc.“

Deci, d-l Iorga scrie piese în voiaj, ca să se recreeze. Fire contemplativă, d-sa din clipa în care nu mai vede prin geamul vagonului ceata de rimnici admiratori, își lasă fotogenicii ochi în barba ce se prelungește pe genunchi printr-un blocnotes și scrie, scrie neîntrerupt decît de controlor, nevoi extraliterare, muște, dacă e vară, și somn, dacă se recitește.

Odată piesa gata, Teatrul Național are *datoria* de a [o] juca, în virtutea strînselor legături ce există între politică și teatru. Înțelegeți ce scandal ar fi în ziua în care instituția ar amînă măcar reprezentarea unei lucrări dialogate de d-l profesor Iorga.

Am cunoscut cîndva un pitoresc căpitan care acuarela diverse desene decupate din gazete și lipite pe foaia blocului de desen. Fire ingenioasă, ca și d-l Iorga, reunea pe Psilander *(en vogue* pe atunci) cu Asta Nielsen și Mareșalul Noghi, iar ca să stabilească o intimitate între ei, zugrăvea un copac aproximativ. Cînd instinctul creator îl mîna mai tare, decupa și un gramofon, pe care îl lipea la nașterea trunchiului, dînd astfel reuniunei un aer de picnic.

Eram prea tînăr să pot cîntări exacta greutate a modestiei cu care căpitanul își arăta „tablouașele“, dar, cum nu a avut nicicînd îndrăzneala de a le prezenta „Tinerimei Aristice“ (Salonul oficial pe atunci), cred că era un moșneguț de treabă și poate chiar cu humor.

Amintirea aceasta n-are nici o legătură cu dramele d-lui Iorga, decît doar scuza pe care o folosea căpitanul cînd își exhiba creațiile: „O carte documentată despre Napoleon și acuarela sunt singurele mele recreații.“

Din pură și respectuoasă amabilitate scriam asupra unei trecute piese a d-lui profesor că teatrul d-sale trebuie privit ca și vioara lui Ingres, pe care îl știam că nu va protesta, în primul rînd pentru faptul că este decedat încă din 1867, și apoi pentru că ar fi văzut de la început că nu poate fi vorba de o adevărată comparație, ci doar de convenită gentilețe.

Cum și politețea are însă măsură, în timp ce producția dramatică a d-lui Iorga nu, menționam faptul că d-l Ingres nu-și afișa diletantismul la concerte. Din lumea sa astrală d-l Ingres ne-a scuzat ireverența terestră.

Dar să revenim la piesa d-lui Iorga : *Asur*.

Cum, contrar mersului său obişnuit, natura în acest an a avut salturi uluitoare de la frig la cald, credeam posibilă o schimbare şi în dramaturgia d-lui N. Iorga.

Actul prim a adus aceeaşi nemişcare dramatică, asezonată cu replici kilometrice şi sforăitoare, dar am aşteptat. Al doilea act se începe cu alte două interminabile monologuri şi spre sfîrşit vine regele Asur şi se începe scena seducţiunei. Orice descriere, cît de amănunţită, este incapabilă să redea o cît de depărtată imagine a stîngăciei, a completei lipse de relief, de viaţă a acestei scene.

Restul piesei nu-l mai ştim, deoarece, am luat-o la fugă şi nu ne-am oprit decît la Gambrinus, unde mai tîrziu a venit cu un aer suferind d-l I. G. Duca însoţit de d-l doctor Angelescu şi Paul Prodan. Cei doi dintîi se resimţeau — fuseseră toţi trei la piesa d-lui Iorga.

Dacă am avea singura autoritate valabilă la noi, adică aceea a vîrstei, am spune d-lui Iorga, s-o afle şi d-sa odată, o foarte justă frază a pictorului Vlaminck : *„On ne flirte pas avec la nature, on la possède, il faut entrer dedans“*. Şi arta dramatică nu este flirt, *passe-temps* sau recreaţie, ci tot ca pe o femeie trebuie să o trînteşti jos şi s-o ai voiniceşte, dar d-l dramaturg Iorga e prea pudic.

O sală de împestriţate culori politice a menţinut vie, prin felicitările de rigoare, flacăra dramaturgică pe care d-l Iorga crede că o are în suflet.

Asur a murit ! Trăiască Asur !

Dacă Direcţia Teatrului Naţional a voit să dea în ultima sa premieră ceva din tristeţea sfîrşitului, a reuşit peste toate dorinţele. Unii răuvoitori spun că Teatrul Naţional ar fi în solda Companiei Cărăbuş, care ar impune scenei de Stat asemenea finaluri de stagiune, pentru ca publicul să treacă fără alte tranziţii la spectacolele de vară.

Acest ultim sacrificiu al Teatrului de Stat a reunit ca victime angajate pe d-nii Ion Manolescu, Romald Bulfinsky, A. Pop-Marţian, Marius, Ulmeni, d-nele Sorana Ţopa, Marietta Anca, elemente fruntaşe şi demne de o bună întrebuinţare, urmate de o numeroasă figuraţie, au suferit de-a lungul celor cinci acte. Păcat de asemeni de calităţile regizorale ale d-lui Soare Z. Soare, ţinut în acest an într-o nemeritată inactivitate.

Pentru a rămîne imparțiali, trebuia să spunem că noua piesă (din punct de vedere cronologic, deoarece altfel nu se poate vorbi de ceva nou în teatrul d-lui Iorga) are superioritatea de-a avea acte oarecum scurte (probabil este scrisă în călătorii prin țară).

Noua stagiune se va deschide cu o piesă de d-l Iorga.

(*Vremea*, an. VI, nr. 286, 17 mai 1933, p. 8)

Teatrul Regina Maria : *MĂRGELUȘ*, comedie de A. DE HERZ
Teatrul Național : *MARIA DIN MANGOP*, piesă istorică în 5 acte, în versuri de MIRCEA RĂDULESCU
Teatrul Maria Ventura : *CUM VĂ PLACE*, comedie în 6 tablouri de SHAKESPEARE ;
Teatrul Național : *SAMSON*, piesă în 3 acte H. BERNSTEIN

D-l A. de Herz este un foarte agreabil *causeur* și nu o dată spiritele sale au dispus cercul de cunoscuți. Aceleași glume însă, cînd sunt puse într-o piesă, surprind prin extrema lor facilitate față de cadrul în care sunt debitate. Iată două, luate la întîmplare, dintr-un impresionant și predominant număr de același conținut și greutate :

„— Mi-am cumpărat o mașină marca „Auburn".
— Și eu mi-am cumpărat una.
— Da ? Ce marcă ?
— Sirius !"

sau :

„— D-ta ești sceptică, duduie.
— Vai, și eu care o credeam romancă !"

Comedia se înrudește cu comedia bulevardieră *poids plume* prin tehnica ei convențională. Lipsa de analiză face personagiile să fie simple debitatoare de glume.

În afară de o curiozitate absolut personală, nu vedem defel rostul alegerii acestei piese pentru deschiderea celei a 20-a stagiune a unui teatru de importanță. Montarea și întregul ritm se cereau de asemenea supravegheate.

*

Dintre dramaturgii raionului istoric d-l Mircea Rădulescu este, împreună cu d-l Iorga, cel mai îndîrjit (singura diferență este că, în timp ce primul este amuzant, cel de-al doilea e profund plicticos). Din păcate însă, persistența nu este unul din principalele elemente care se cere în dramaturgie. E păcat, dar este așa.

La mînăstirea Putnei dorm alături de patru sute de ani cele două ultime doamne ale lui Ștefan cel Mare: doamna Maria din Mangop și doamna Maria-Voichița Basarab.

Va fi fost și dragoste în pețirea ce făcu voievodul moldovean la curtea Mangopului, dar poate că nici o eventuală moștenire a acestei cetăți de pe peninsula Crimeei nu va fi atîrnat ușor în hotărîrea înrudirii cu Comnenii. Mîndra odraslă bizantină nu-i dădu copii, Mangopul căzu sub tăișul semilunei, iar firea aprigă și muieratică a voievodului îl împinse spre Doamna Maria-Voichița, fiica domnului muntean Radu, dușman neîmpăcat, ținută ostatecă la Curtea domnească.

Singură, în palatul de la Suceava, doamna își va fi plîns mult durerea între zidurile chiliei, pînă cînd zbuciumul îi încetă într-o zi din a doua jumătate a lunii decembrie, cînd, cu cinste multă fu îngropată la Putna, noua ctitorie a voievodului.

Trei ani mai tîrziu Maria-Voichița devenea doamnă a lui Ștefan și a Moldovei.

Este una din acele drame sfîșietoare și tainice care s-ar fi pretat la o analiză de fină psihologie. Tratarea d-lui Mircea Rădulescu a răsturnat povestea și, fără voie, a creat una din cele mai amuzante parodii. Eroii vorbesc cînd caragialește, cînd cu patriotard patos desuet. Cînd doamna Maria primește șipul cu otravă și privindu-l își spune: „leac să-mi *aranjeze* viața“, cînd Ștefan, văzînd-o zvîrcolindu-se, se mulțumește a observa: „rău ai făcut, scumpă doamnă“ sau cînd o întoarce șmecherește pe doamna care îl întreba dacă cunoaște „protocolul bizantin“, nu se mai poate face o cronică teatrală, iar vina cea mare nu este a autorului, care, cu bună-credință, a făcut ce a putut, ci a domnilor din Comitetul de lectură. Această impozantă adunătură stipendiată constituie unul din cele mai precise și permanente caraghioslîcuri ale mișcării teatrale.

Cu ce erau ocupate cerebelele acestor domni cînd s-a

cetit lucrarea, de n-au fost izbiţi de rimele şi vocabularul d-lui Rădulescu, care a scris replici voievodale aşa cum i-a venit la gură ?

Interpretarea, în frunte cu d-na Voiculescu şi Gh. Calboreanu, era demnă de o cauză mai bună. Direcţia de scenă n-a trecut de altitudinea piesei, ba au fost chiar momente (intrarea baletului de boieri divăniţi), cînd, din punct de vedere hazos, era cît pe aci s-o întreacă.

Iar a călcat cu stîngul Teatrul Naţional.

★

În cărţulia cu reclame de ciorapi, sobe, croitorii, supozitoare, coloniale şi alte articole culturale, în acea broşură pe care dai un pol ca să găseşti o foaie, de culoarea dovleacului copt, pe care este subiectul piesei şi distribuţia interpretării, anul acesta fiinţează un articol iscălit de d-l director general al teatrelor naţionale şi operelor române din ţară şi al Teatrului Naţional din Bucureşti.

Citäm :

„De altfel, tocmai promovarea literaturii dramatice româneşti constituie cea dintîi menire a Teatrului Naţional, el fiind o instituţie creată ca să slujească limba şi cultura română. Cu menirea de Academie de artă şi literatură dramatică, Teatrul Naţional este instituţia de la care artişti, autori şi public trebuie să înveţe cum se scrie şi cum se joacă teatru."

Este drept că tonul nu este excesiv de modest, dar în schimb este precis. Acum vă rog să vă închipuiţi un autor sau un spectator, care, luînd în serios decretul de mai sus, ar veni „să înveţe cum se scrie teatru" atît la *Maria din Mangop*, cît şi la *Samson*. Ar auzi, acest idiot credul, pe Ştefan vorbind ca un surugiu cultural şi „cu franci", ar vedea că boierii divanului domnesc intrau în sala tronului săltînd ca la Cărăbuş şi că Mangopoaia „vorbea taman ca Popeasca lu Fane". După ce s-ar dumiri deplin asupra lui Ştefan cel Mare, ar avea ocazia în *Samson* să „înveţe" că teatru se scrie cu scene violente plicticos de lungi, cu presărări de „porcule", „puşlama", cu „ţi-am avut amanta înainte să ai tu pe nevastă-mea" (un fel de liceenesc „poa' întîi"). Ar mai afla credulul că româneşte se spune „ora unu de dimineaţă", că atunci cînd ai invitaţi între culise îi laşi singuri ca să explici pueril publicului „cum devine chestia", adică, cum zice au-

torul articolului din program, *ar învăța cum se scrie teatru.*

Dar să lăsăm pretenția broșurei și să ne ocupăm și de „puternica și omeneasca drama a lui Brechard“.

Scrisă la începutul carierei sale, cînd Bernstein își reducea dramaturgia la cuvinte tari și zgîlțîiri între eroi, fără încercări de aprofundare ale conflictelor sufletești, *Samson*, din punct de vedere artistic, n-are nimic care să îndreptățească o a doua reluare. Ca interes social nu prezintă nici unul, căci prefacerile ritmicei noastre sufletești perimează toată sforăiala lui Brechard. Ici-colo, rămîn cîteva scene de facilă caricaturizare a aristocrației franceze.

De ce nu vor să înțeleagă domnii care fac alegerea repertoriului că de la război încoace s-au schimbat lumi, s-au scris cărți noi ? De ce nu vor să înțeleagă onorabilii că după *Vlaicu-Vodă* și *Cruciada copiilor* nu pot aduce pe scenă ceea ce crede d-l Rădulescu despre Maria din Mangop, după cum nu le mai poate fi permis să dezgroape pe *Samson*, după ce epoca postbelică a adus o mulțime de piese de valoare, iar aceea dinaintea lui Bernstein are iarăși un important număr de opere care încă nu s-au jucat la noi.

Menționăm efortul mai mult decît lăudabil al d-lui Bulfinsky, în contrast izbitor cu incolora realizare a d-nei Buzescu. D-na Aura Buzescu are un frumos, dar unilateral temperament dramatic. Fizicul său, gesturile nemlădioase, ca și modulațiile glasului, care, cînd vor să se feminizeze, dau într-un ton de falsă și anemică juvenilitate, se opun rolurilor de eroină captivantă. D-na Buzescu nu trebuie să joace decît roluri ca cele din *Rața sălbatică* sau *Karl și Anna*, unde sensibilitatea sa dramatică și structura sa fizică se încadrează minunat în contururile personagiului.

Dacă la teatru este ca la pocher, unde pierderea primelor poturi e luată ca semn de viitor cîștig, d-l Al. Mavrodi se poate aștepta pe viitor la succes. Dar și la pocher sunt unii care n-au defel „carte“ și se „curăță“ încontinuu.

*

Printre atîtea alte opere nu cunoșteam nici *Cum vă place ?*, iar un prieten, emerit lector shakespearian, ne-a spus că lucrarea a suferit amputări, făcute fie de traducătorul versiunei germane, fie de regizor, fie chiar de

amîndoi. Cum suntem convinși adepți ai drepturilor regiei în tăieri, nu vedem în această „aranjare" un defect, din moment ce spectacolul este reușit. Epurarea textului de obscenități, care sunt cu duiumul în teatrul lui Shakespeare, este curentă și perfect logică, după cum tăierea părților de „literatură", care îndeobște lîncezesc ritmul unui spectacol, sunt necesare (Vezi Craig, Antoine, Baty, Reinhardt etc.).

Tot necesare sunt și tăierile pasagiilor în care autorul făcea concesiuni publicului de atunci.

Ceea ce ne-a interesat și pe deplin mulțumit la d-l Victor Barnovski este justul unghi din care a privit d-sa transpunerea textului în *spectacol,* punct de vedere neîntîlnit în interpretările regizorilor noștri. Astfel, în timp ce la noi se căuta — și din păcate se reușea — sublinierea realismului, regizorul german a lăsat frîu liber fantaziei autorului. Nu l-a interesat ca povestea să fie *crezută,* ci frumoasă. Aceeași piesă interpretată sub lentilă realistă de regizor ar fi transformat jucăușa fantazie a lui Shakespeare într-o plată naivitate în continuu conflict cu admirabilele observații.

D-l Barnovski n-a fost preocupat decît de armonia dintre text și viziune și de aceea realizarea sa a fost unitară, și, prin aceasta, deplin reușită. A înțeles d-l Barnovski că *Cum vă place?* are nevoie de frăgezime și, în locul pedanteriei de laureat al cursurilor serale de adulți, culturalitate cu care eram obișnuiți, a împletit cu măiestrie tonul și ritmica.

În *Biblie,* Homer și Shakespeare găsești în mugur îmbobocit toată floarea genurilor literare prezente și viitoare. În *Cum vă place?* întîlnești pe Shakespeare precursorul lui Rousseau, cu reîntoarcerea la natură, relativismul cu care este azi explicat Einstein, filosofia epicurianistă a lui France, spiritul clar, tăios și polemic al lui Bernard Shaw și chiar pe adîncul autor al lui Hamlet, dar, mai presus de toate, găsești în acest mic cosmos o înțelegere calmă a vieții, scăldată în lumina azurie a feeriei.

Povestea propriu-zisă a Rosalindei nu interesează, pentru bunul motiv că este de o banalitate ce se confundă cu inexistența. A fost însă pretextul, canavaua, pe care Shakespeare a înflorit în arabescuri cînd grațioase, cînd subtile, o minunată broderie de glumă și gînd. Tea-

trul Maria Ventura, are, prin alegerea lucrării și prezentarea ei, toate drepturile la mulțumirea noastră, spectatori bombardați cu inexistente repertorii și paupere realizări. Ansamblul acestui teatru a adus disciplina trebuitoare „schimbării la față" și sub bagheta aproape miraculoasă a regizorului Barnovski ni s-a descoperit și posesor de inedite posibilități. În afară de distribuirea d-lui V. Ronea, actor de foarte frumoase resurse în teatrul *realist*, într-un rol *liric*, de care de altfel s-a achitat foarte bine, și a d-lui Mihai Popescu, element de pline resurse în genul *liric*, distribuit într-un rol care mai degrabă cerea contrariul, d-l Victor Barnovski ne-a prezentat un foarte frumos avatar al d-lui G. Vraca, a cărui interpretare ne îndreptățește să-l credem singurul actor ce ar putea azi da un Hamlet fără jigniri pentru un spectator. D-na Leny Caler, mai puțin maleabilă decît d-l Vraca, a dat o Rosalindă agreabilă și s-a încadrat destul de unitar în reușitul ansamblu constituit de d-nele și d-nii : G. Timică, Marieta Deculescu, Silvia Dumitrescu, Anastasiad, Lăzărescu, Stroe, Scărlătescu, Tanți Cocea, G. Valentin, Botez etc.

Decorurile, lucrate de talentatul pictor V. Feodorow după schițele sale și ale confraților T. Cornescu și Caramalău, erau tratate în tehnica acuarelei — poate le-am fi preferat în aceea a pastelului, gen care prin vaporosul lui ar fi încadrat poate și mai deplin spectacolul.

Muzica lui Mozart s-a bucurat de supravegherea maestrului Ionel Perlea, iar achiziționarea acestui concurs, cînd avea un dirijor obișnuit, dar nu de repertoriu fin, dovedește încă o dată grija pe care a pus-o Teatrul Ventura în realizarea spectacolului. De altfel, din același punct de vedere va fi fost angajată și cea mai bună dansatoare pe care o avem, Floria Capsali, după cum și traducerea a fost încredințată poetului Adrian Maniu.

Entuziasmul aplauzelor a arătat existența unui public amator de artă, public pe care teoretic îl bănuiam.

O frumoasă izbîndă și, poate, un punct de plecare.

(*Vremea*, an. VI, nr. 306, 13 septembrie 1933, p. 11)

...ESCU, comedie în 3 acte de d-l TUDOR MUŞATESCU (Teatrul Naţional)

Cînd *Noaptea furtunoasă* a atins rotunda cifră de o sută de spectacole după o jumătate de veac de la creare, *Scrisoarea pierdută* după 32 de ani, *Înşir'te mărgărite* după 12 ani, *Omul cu mîrţoaga* după cinci, cele o sută de reprezentaţii într-un singur an ale comediei *Titanic vals* aşează neîndoios pe d-l Tudor Muşatescu în fruntea succesului teatral românesc. În cronica asupra comediei *Titanic vals* notam următoarele...[1]

Mărturisim că şi de astă dată sunt glume ce nu ne entuziasmează şi că în acţiune predomină un arbitrar necompensat de numărul situaţiilor bune. De dragul unui calambur, autorul forţează o situaţie, pentru a ajunge la plasarea unei glume, este nevoit să umple spaţiul cu un balast de miticisme nedemne de calităţile sale. Cauza credem că rezidă într-o autocritică prea binevoitoare şi în faptul că d-l Muşatescu este un excelent autor de tipuri prinse de pe natură şi caricaturizate vioi, iar nu un creator de conflicte. Acesta este motivul pentru care comedia sa ultimă nu este o satiră politică — intenţie vizibilă, dar nerealizată — ci tot o comedie de tipuri.

Fie din inerenta simpatie a autorului pentru unele din personagiile sale, fie din faptul că ele prezentau garanţia succesului, d-l Muşatescu a reeditat cîteva tipuri. Astfel, soacra o regăsim în Miza ajunsă generăleasă şi care este tipul cel mai bine conturat în piesă. Miza a moştenit pitoreasca mitocănie şi întregul bagaj de hachiţe al bunică-sei, iar la acest... atavism s-a adăugat şi deformaţiunea profesională care a activat asupra soţului ei în mod invers proporţional. Miza este generalul, iar Stamatescu a luat rolul supus de bărbat sub papuc. Un personaj nou este Platon, copilul lor, dar şarjat pînă la maximum şi cu asemănări din Decebal, micul *souffre douleur* din *Titanic,* care acum este personajul principal şi pe care soarta, în pofida istoriei, l-a situat mult mai bine decît pe Traian, decavat de cursele de cai.

Autorul a voit să lucreze însă în marginea imediată a actualităţii şi a pus pe Decebal să candideze şi să facă raiduri pe la toate aerodromurile politice, pilotat de o

---

[1] Se reproduc începutul (18 rînduri) şi sfîrşitul (trei rînduri) cronicii amintite; v. *supra* p. 223 şi 225 (n. ed.).

damă voalată. Acțiunea se încurcă, se destramă, e legată la loc, dar se simt nodurile, și se reduce la următorul subiect :

Decebal Necșulescu, ținut la curent și sfătuit de Nina, metresa lui și soția prietenului său Damian, ajunge deputat guvernamental.

Ameliei, soția lui Decebal, îi face curte asiduă Damian și pentru a o hotărî să-și înșele bărbatul aranjează un flagrant delict lui Decebal, căruia îi spune că o femeie excepțională s-a amorezat de el. Amelie, întreținînd, în mod anonim, o corespondență sentimentală cu soțul ei, acesta își închipuie că femeia care îi scrie este aceea de care îi vorbește Damian. Nina vine să-i propună o afacere, Decebal vrea să rupă legătura dintre ei, și cum afacerea ar compromite guvernul, dacă ar fi dezvăluită, Decebal este cumpărat prin portofoliul Comerțului.

Seara sărbătoririi coincide cu *rendez-vous*-ul femeii anonime, dar cînd Decebal vrea să se ducă, Amelie îi dezvăluie totul. Nina se destăinuiește Ameliei și în criză de sinceritate și lui Damian, care vrea să se răzbune. Dar totul se aranjează și Amelie, ca înger păzitor al căminului, asigură pe soțul încornorat că totul a fost o glumă. În mijlocul petrecerii reluate, telefonul anunță căderea Cabinetului. Decebal, ajuns iar simplu cetățean, proclamă înființarea unui nou partid pe care îl va conduce.

Cu toate că din subiect principalul rol ar părea cel al lui Decebal, din cauza nereliefării personagiului, acesta trece pe al doilea plan.

...Escu va înscrie probabil aceeași superbă serie de spectacole ca și *Titanic vals*, cu toate rezervele noastre. În ceea ce ne privește, sperăm ca d-l Tudor Mușatescu, după aceste două mari succese populare, să scrie și o comedie de calitatea pe care schițele sale ne lăsau s-o întrevedem și pe care talentul său nu o mai poate amîna.

Întregul mănunchi de comedieni a avut aportul lui în succesul obținut, cu atît mai mult cu cît tipurile principale nu aveau o osatură solidă. D-na Sonia Cluceru a exploatat pînă la maximum personagiul, bine conturat de altfel și de autor, generălesei. *Sans-gêne*-ul jocului său o desemna de altfel ca ideală interpretă a Mizei. D-na Elvira Godeanu a avut de luptat cu inconsistența rolului damei voalate, căreia nu i-a dat numai blonda sa apariție, ci și o viață pe care textul nu o avea, obținînd astfel o frumoasă reușită actoricească. Același lucru trebuie re-

cunoscut d-lor Al. Ghibericon și N. Atanasiu. D-l A. Pop-Marțian a avut o bună schiță de lichea, iar d-nii A. Marius, G. Baldovin, N. Săvulescu și Ulmeni, tipuri realizate plin.

D-l Gr. Mărculescu a dat lui Decebal experiența sa scenică, acea siguranță și gradație, datorită căreia d-sa este unul din puținii actori care, în cel mai rău caz, se achită onorabil de rol, dar personagiul lui Decebal este mult prea forțat și nimeni nu-l putea salva.

D-l Soare Z. Soare, în calitatea sa de regizor, are, desigur, partea sa de contribuție în realizarea întregului spectacol.

Aplauze destule și încă la scenă deschisă.

(*Vremea*, an. VI, Crăciun 1933, p. 25)

DINU PĂTURICĂ, piesă în 4 acte de d-nii ADRIAN MANIU și ION PILLAT (Teatrul Național)

Dinu Păturică, tată bun al lui Tănase Scatiul și bunic nedezmințit al Pătureștilor de azi, a fost scos cu grijă din minunata frescă a lui Neculai Filimon și pus în circulație prin cea mai sigură formă accesibilă *publicului cititor* românesc — teatrul. Fără poeții Adrian Maniu și Ion Pillat risca să rămînă încă multă vreme între scoarțele cărămizii ale ofticosului volum în ediție populară, ignorat de descendenți.

Dramatizarea, prin tehnica teatrală, a conturat și mai mult eroul, care, în *Ciocoii vechi și noi,* deși central, nu face parte separată cu restul frescei. Creșterea în roman se bucură de posibilitățile de pregătire și gradare atît de proprii genului, încît transpunerea pe scenă pare întotdeauna prea grăbită. Ascensiunea unui personaj în roman schimbă locurile și situațiile în nenumărate rînduri în cursul zecilor de pagini, în timp ce durata limitată a unui spectacol, cît și împărțirea lui (acte sau tablouri) cer o neapărată precipitare și prin aceasta părăsirea atîtor nuanțe care împlinesc personagiul.

De asemeni, orice personaj în roman capătă în momentul descrierii sau acționării lui un relief principal, în timp ce pe scenă el rămîne veșnic subordonat rolului prim (boierul Tuzluc, Kera Duduca și ceilalți).

Autorii au ținut seama de aceste piedici și în locul frescei lui Filimon au zugrăvit pe Păturică pe planul prim. D-nii Ion Pillat și Adrian Maniu au construit acțiunea în patru acte. Poate o împărțire pe tablouri ar fi fost mai nimerită pentru o gradare mai variată și mai lină.

Dinu Păturică, cu ploconul lui de ogradă, cu istețimea și umila-i purtare, cucerește bunăvoința nevricosului și amorosului boier Tuzluc. Din îngrijitor al ciubucului ajunge spion al Kerei Duduca, amanta lui Tuzluc, femeie focoasă și interesată. Cu aceeași ascuțime știe să se facă temut de femeie și sfîrșește prin a și-o face complice la despuierea averii boierului. Cu adormitoarea Kera Duducă de o parte, cu unsurosul Păturică de alta, Tuzluc, rămas pe drumuri, se prăbușește. Este lupta arivismului în toată brutalitatea ei. Arivist e Păturică, arivistă e Kera Duduca, arivist a fost și Tuzluc, boier de încredere al lui Caragea.

Clepto — clepti — cleptis! — Eu fur, tu furi, el fură!

Gospodarul Valahiei știe, iar cînd un hrăpăreț boier îi conjugă cu graiul, Caragea îl ascultă trecîndu-și inelată mînă prin barba proaspăt neagră, unsă cu mirodenii din Levant, iar buzele-i se arcuiesc în înțelegător și iertător surîs.

Aceasta ar fi trebuit să fie drama de teatru modern, văzută cu ochiul sceptic și clar. Autorii au adus însă un al patrulea act, în care „justiția imanentă" pedepsește fără amînări de ședințe.

Dinu Păturică a ajuns. Este o seară de chef cu alții ca și el. E însurat cu Kera Duduca cea plină de giuvaericalele Tuzlucului și provocatoarea ofurilor murinde pe strune de lăută. Păturică, în mrejele vinului, își face apologia. Știe ce e și ce vrea. În mărturisirea conștiinței lui de lup este și sîngele vărsat de pandurul din Vladimir, dat pe mîna lui Ipsilante.

Sosește în cerșit tatăl lui, iar fiul își culminează mîrșăviile prin alungarea părintelui. Nici n-apucă părintele să se depărteze și un căpitan trimis de la Domnie vine și după un scurt rechizitoriu îl ia să-l ducă la ocnă.

Tocmai prin prea marea amploare a acestui act, finalul detonează. E morală fără îndoială pedepsirea Păturicelui și răspunde în același timp și unui dor al marelui public, dar contrazice restul celor trei acte scrise cu vervă și un nerv comico-satiric de excelentă calitate.

Credem că este destul de complet procesul arivistului și asuprirea celor ce au fost de o tagmă cu el, acel ciocoism atît de autohton, pentru a mai încărca conflictul.

Direcțiunea de scenă a avut-o d-l Ion Șahighian, benjaminul regizorilor de la Teatrul Național, element de calitate, dar care ni s-a părut neatent la cîteva din trăsăturile personagiilor. Tuzluc, de exemplu, este om de încredere al lui Caragea, deci unul din cei mai *versați dregători*, pe care doar patima Kerei Duduca îl îmbrobodește. E aproape tragică ispășirea lui Tuzluc prin dragoste, iar el în nici un caz nu poate fi o paiață. Păturică e prea vizibil prefăcut, prea din note de cap își cîntă aria, iar Kera Duduca, în scena cuceririi slugoiului, de asemeni are inflexiuni trecînd brusc de la tonul real de dominație la cel îndulcit la extrem. Tirada prea patetică a tatălui, rol deținut tot de un excelent actor, trebuia atenuată, iar în nici un caz patosul amplificat.

Facem aceste remarci pentru că d-l Ion Șahighian este un element tînăr și susceptibil de transformări. Observațiunile noastre, de altfel, sunt parțiale, iar prin aceasta meritul regizorului nu poate fi înlăturat complet. Numeroasa distribuție a fost condusă cu precizie, iar cele trei acte prime au avut pitorescul cerut de text. Am atribuit detonările lui Tuzluc, Kera Duduca, Păturică și bătrînului d-lui Șahighian, deoarece, în afară de situațiile pomenite, interpreții s-au achitat excelent de roluri.

Dacă d-l Victor Antonescu nu a fost un ideal Tuzluc, este pentru simplul fapt că nu-i convenea rolul, dar are meritul că, fiind un actor de comedie, a putut realiza destul de zguduitor drama finală a actului trei.

D-l N. Bălțățeanu, cu excepția scenei pomenite, a adus o robustă interpretare — este una din cele mai bune realizări ale sale — iar d-na Marioara Zimniceanu a adus în Kera Duduca acea feminitate de primitivă cochetărie și falsitate care animă personajul.

În roluri secundare, d-l Al. Ghibericon și N. Săvulescu au pus truculentul lor humor.

Foarte frumos prin extrema lui simplitate decorul primului act.

Prin succesul reluării, *Dinu Păturică* și-a arătat drepturile de a intra în repertoriul permanent al Teatrului Național.

(*Vremea*, an. VII, nr. 321, 14 ianuarie 1933, p. 10)

Cum repertoriul de pînă acum fusese fixat de predecesorul său, d-l Paul Prodan își inaugurează acum cu adevărat direcțiunea sa, și încă sub egida lui Shakespeare.

Cu prilejul reprezentărei unora din slabele comedii ale lui Molière ne-am permis să notăm că ar trebui ca pe viitor să se țină seama nu numai de strălucirea iscăliturii, ci și de valoarea în sine a lucrărei. Timpul, acest mare și, de cele mai multe ori, imparțial critic, a valorificat opera scriitorilor clasici și astfel a dat posibilitatea unei alegeri. Am amintit aceasta pentru că *Richard III* nu este una din operele capitale ale poetului de la Strasford, și mai ales nu este una din lucrările teatrale (atît cît pot fi de scenice dramele lui Shakespeare). *Richard III* în spectacol obosește, enervează, are stridențe, pasagiile frumoase se pierd și nu rezistă la scenă decît puținele scene de comedie.

La lectură *Richard III* cucerește și aceasta este dovada (ca și la celelalte drame) că Shakespeare a scris piesele pentru lector, iar nu pentru scenă. Faptul că se jucau în timpul lui Shakespeare nu probează nimic. Adevăratele piese ale acelei epoci erau „Măștile“ și „Spectacolele“.

„Shakespeare aparține de drept istoriei Poeziei, numai accidental figurează în istoria Teatrului“ spune Goethe spre sfîrșitul vieții sale, atunci cînd propria-i experiență a teatrului i-a demonstrat că arta literară și arta dramatică sunt, sau trebuie să fie, independente una de cealaltă. La această părere se raliază vizionarul teatrului de mîine (un mîine care ține de treizeci de ani), Edward Gordon Craig, care observă că acele pasagii din piesele lui Shakespeare sunt esențialmente scenice și făcute pentru scenă, sunt părțile de improvizare.

Rămîne, spune Craig, să parcurgi opera lui Shakespeare și să separi textul literar de improvizațiile verbale ale actorilor. „Compararea textelor diferitelor edițiuni arată o lucrare destinată poporului, iar alta, cizelată, destinată cititorilor“. (Textele *Hamlet* din ediția 1603, față de aceea din 1604).

Spre o convingere și mai mare că opera lui Shakespeare (dramele) este de domeniul literaturii mai mult

decît acel al scenii, Craig adaugă : „Nu este oare curios să declari că un lucru este perfect și apoi să-l mutilezi ? Se poate ca un regizor să facă tăieturi, sub pretextul că publicul va înțelege mai bine, fie, dar să nu vină în același timp să spună că Shakespeare este maestrul desăvîrșit al artei dramatice. Dacă vreodată a fost o artă pentru mulțime, aceea este a dramei, ori dacă Shakespeare nu este totdeauna inteligibil mulțimei, nu tăind textul regizorul îl va face mai de înțeles.“

Tăieturile acestea cari fac parte integrantă din textul cetit nu numai că nu ajută înțelegerea, ci chiar o falsifică. Ofelia apare în teatru nu ca o fată practică și cu o serioasă doză de șiretenie ci ca o ingenuă romantică, iar Hamlet în loc să fie un om al vremii lui, al unei epoci care nu era chiar atît de plină de bune maniere, apare ca un fel de predicator. Convenientele sociale fac imposibilă jucarea integrală și din pricina îndrăznelilor de text — o altă probă în favoarea susținerii lui Goethe, Craig etc.

După cele aproape 30 de tablouri ale lui *Richard III* am acumulat o oboseală ce ne-a amintit convalescența unei scarlatine.

„Tragedia Regelui Richard, cuprinzînd perfidele-i comploturi contra fratelui său Clarence, lamentabila moarte a nevinovaților lui nepoți, tiranica lui uzurpare, în sfîrșit tot cursul odioasei lui vieți și moartea-i atît de meritată, așa cum a fost jucată de curînd de către servitorii preaonorabilului lord Șambelan. La Londra, tipărită de Valentin Sions pentru Andrei Wise, locuind la cimitirul Sfîntului Paul, la firma Îngerul. 1597.“

Titlul primului in-quarto pe care l-am reprodus conține și rezumarea subiectului, dispensîndu-ne și dispensînd ca la rîndu-ne să asasinăm cetitorul „cu cele văzute sau auzite“.

Personajul lui Richard, transformat de impetuosul autor, ajunge dezumanizat, un fel de geniu al răului, ridicîndu-se pînă la simbol.

D-l Ion Manolescu a apăsat pe această coardă și de la întruparea fizică a personajului, compusă cu multă ascuțime, și pînă la gradarea incomensurabilului text, d-sa a ținut o linie a cărei unitate n-a fost întreruptă decît arareori (exagerată, pînă la paiațerie, bucurie a lui Richard pe tron). Cu excepția micilor, de altfel ușor îndreptabile, stridențe, d. Ion Manolescu înscrie cu interpretarea sa

cel mai de seamă rol din carieră. Trebuie ținut seamă că d-sa sa a avut de luptat cu căldura atît de comunicativă a glasului său, cu dicțiunea atît de personală prin r-ul predominant și că a învins pe deplin. Masca împalidată pînă la completa ștergere a trăsăturilor concentra totul la sclipirea sardonică a ochilor, sugerînd perfect dezumanizarea, iar trupul, fie cu gest învăluit, fie precipitat, avea ceva dintr-un monstruos paianjen.

Din restul ansamblului se cuvine a menționa vibranta tiradă a d-nei Agepsina Macri, plină de dramatism, arhanghelica figura a lui Richmond interpretat de d. A. Pop-Marțian și apariția mișcătoare a d-lui Const. Nottara. Restul numerosului ansamblu cuprinzînd actori de talie pînă la tinerele mlădițe au format un cadru destul de omogen.

Dl. Soare Z. Soare a făcut de data aceasta lucruri frumoase și în special s-a simțit bagheta autorității sale în mișcările de ansamblu. D-l Soare Z. Soare are o destul de bogată viziune scenică iar ceea ce i-am reproșa cîteodată ar fi neglijarea unei ritmici ceva mai repezi.

Traducerea făcută de d-l Ion Marin Sadoveanu a avut o totală îngrijire și multe pasagii de mare frumusețe poetică.

Este îmbucurător faptul că, lipsit de conducerea marelui om de teatru și cultură, de acel rar umanist care este d-l Al. Mavrodi, prima scenă de stat înscrie sub noua conducere, de la primul pas, un plin succes de stimă.

(*Vremea*, an. VII, nr. 325, 11 februarie 1934, p. 8)

AL. DAVILA

Multiplă pînă la uluire, personalitatea lui Alexandru Davila, proiectată pe palidul cer al artei românești, se desprinde statuară.

Autor dramatic, el lasă cea mai frumoasă piesă istorică, director al Teatrului Național, imprimă pecetea occidentalismului, gazetar, lasă judicioase articole și cronici, a căror actualitate dăinuiește, și apoi, conducător al propriului său teatru, lansează și consacră talente și, asemeni lui Millo, creează o școală care și azi stă la baza

teatrului românesc — toate acestea în răstimpul cuprins între 1905 și 1914, cînd gestul unui imbecil, al unui degenerat, reușește să răstoarne colosul pe care ura și meschinăria contimporanilor nu reușise să-l clintească.

Puțini au fost contimporanii care au înțeles valoarea acestui mare reformator. Erau prea ruginite încheieturile vechilor metehne ca să nu scîrțîie la zguduirea primei mîini de fier. Atunci, ca și azi, ca și mîine, predomina cultul vedetei, ori, *omul nou* venise cu convingerea că teatru înseamnă ansamblu și studiu. Firea lui dictatorială nu suferea contraziceri — viitorul a dat de altfel dreptate justeței vederilor sale —, iar temperamentul actorilor prea sensibil și, explicabil, gelos pe o autoritate pe care o vedeau pierdută, a dat naștere la primul conflict.

Cel mai vechi dintre societari, maestrul Nottara, publică o scrisoare și dă un interviu, în care se plînge că Davila îl jignește în atribuțiile sale de director de scenă și actor, adăugînd că nu poate face mai mult la teatru din cauza piedicilor zilnice din partea lui Davila. În urma acestui interviu, directorul convoacă Comitetul, declară că nu poate lucra cu un director de scenă care îl acuză cum că-l împiedică să-și facă datoria. Scos din direcția de scenă, maestrul Nottara își înaintează demisiunea din calitatea de societar cl. I al Teatrului Național.

Colegii societari înaintează ministrului Instrucțiunei un memoriu, prin care îi aduc la cunoștință că sunt rău tratați de noul director, că acesta calcă legea neconsultînd Comisiunea financiară și consultativă la facerea cheltuielilor și a repertoriului și sfîrșesc prin a cere readucerea în teatru a camaradului lor.

Maestrul Nottara joacă la Teatrul Liric, unde publicul îl ovaționează și îl conduce în urale pînă acasă. Alexandru Davila sfîrșește prin a declara că are toată stima pentru actori, că purtarea sa față de ei se datorește impulsivității temperamentului său și că respinge demisia societarului Const. Nottara, care nu poate fi înlocuit la Teatrul Național.

Curînd neînțelegerile revin. Const. Nottara demisionează pentru a doua oară sub cuvînt că nu poate în nici un chip lucra cu directorul Davila.

Petre Liciu, alt actor de valoare, este exclus pentru totdeauna din teatru, deoarece printr-o scrisoare publică

a luat apărarea camaradului său. Atmosfera [e] încărcată și chiar Parlamentul sfîrșește prin a se sesiza, totuși Davila montează, înnoiește oameni și lucruri și îndreaptă pașii protipendadei spre Teatrul Național, pe care îl boicotase pînă atunci.

În seara de 13 martie 1906 societatea „Obolul“ organizase la Teatrul Național o reprezentație filantropică, la care jucau diletanți din societatea bucureșteană cîteva piese în franțuzește.

O vie propagandă contra franțuzismului, condusă de tînărul profesor Niculae Iorga, naționalist și xenofob înfocat, mînă studenții spre Teatrul Național, în care vor să intre cu forța. Directorul Teatrului apare în frac la intrare și cere studenților să se retragă. Cum îl văd, studenții izbucnesc în huiduieli și îi amintesc retragerea celor doi actori primi. Cîțiva studenți vor să pătrundă îmbrîncindu-l. Davila ridică bastonul și lovește.

Echipajele sunt oprite în stradă și cei ce veneau la Teatru bruscați. Poliția aduce jandarmii, iar zvonul că la Teatrul Național e încăierare adună mii de oameni. Pietrele încep să zboare, doi jandarmi sunt scoși din rînduri cu capetele sparte, trupa lovită abia primește ordinul și intră în cafeneaua de unde pornise bombardamentul și o evacuează. Piața Teatrului e ocupată de jandarmii călări, iar dinspre Capșa sosesc roșiorii și vînătorii. Răniți cad din ambele tabere, în fața hotelului Union opt vagoane de tramvai sunt răsturnate formînd o redutabilă baricadă. Surescitarea continuă și a doua zi. Se răspîndește zvonul că la Teatru este ascuns un student omorît. O delegație de studenți, în cap cu cneazul Moruzi, prefect al poliției, cercetează întreaga clădire fără a găsi mortul, care între timp se prezentase teafăr la recrutare în județul Dolj.

Circulația normală pe străzi nu se reia decît peste trei zile. Opoziția atacă guvernul, izbucnesc polemici, profesorul Iorga provoacă la duel pe Grădișteanu și totul se potolește. Spectacole în limba franceză nu vor mai avea loc pe scena teatrului de stat.

Sclipirea de oțel a ochilor lui Davila s-a luminat: montează cortegiul istoric la Arenele Romane.

Rămîne director pînă în 1908, cînd tînărul profesor N. Iorga, deputat independent, în înțelegere cu ministrul de resort, adresează o interpelare în „chestia Davila“.

Interpelatorul, cu violența-i cunoscută, acuză pe Da-

vila de întrebuințarea fondului Teatrului (că ar fi distribuit de Crăciun sume unor actori favoriți, că n-a dat socotelile serbărilor organizate la Arenele Romane etc.).

Davila era susținut de principesa Maria și principele Ferdinand, care vedeau că este singurul director competent pentru Direcția Teatrelor, prin inteligența, cultura, energia și valoarea sa ca autor dramatic. Politica în teatru, spuneau principele și principesa, n-are ce căuta.

În urma interpelării convenite de guvern, Davila pleacă.

Trei ani de muncă încordată, în care trebuia să și lupte cu adversarii de toate culorile și toate procedeele, oameni care lansară și acuzația de plagiat al lui *Vlaicu-Vodă* de pe Odobescu.

Era prea tumultuos temperamentul lui Davila, prea mare dragostea lui de scenă și dorul de acțiune, ca să renunțe și în anul următor demisiei ia ființă Compania Alexandru Davila cu elemente pe care marele animator le prețuise de cînd erau sub conducerea sa.

Noul teatru se deschide la Liric, iar stagiunea lui înseamnă și un succes artistic și un succes al inițiativei particulare. Davila este aici director, dramaturg (în sensul care se dă acestui termen în teatrul german), actor, regizor, suflet.

La 12 septembrie s-a împlinit un sfert de veac de cînd Compania Davila și-a ridicat cortina pentru prima dată...

În acest sfert de veac patimile s-au potolit, pîcla actualității s-a risipit și, poate pentru prima dată, figura lui Alexandru Davila a apărut tuturor așa cum a fost, excepțională.

(*Vremea*, an. VII, nr. 355, 16 septembrie, 1934, p. 10)

ION ANAPODA, comedie amară în 3 acte de d-l G. M. ZAMFIRESCU (Teatrul Național)

Rareori recunoașterea a fost mai deplină și meritată în republica artelor ca la debutul lui George Mihail Zamfirescu. S-a vorbit de simbolismul micului Luca Lacrimă, de efecte muzicale și perorații umanitariste plasate în afară de economia piesei (tabloul cîrciumei), dar s-a

recunoscut unanim autorului darurile excepţionale pentru teatru şi sculpturalitatea celor doi eroi : Nastasia şi Vulpaşin. Există o grandoare tragică în piesa lui G. M. Zamfirescu, pe care, cu excepţia actului lui Mihail Săulescu, n-am mai întîlnit-o în teatrul românesc.

În noua sa lucrare, *Ion Anapoda,* găsim alte faţete decît clara, persuasiva şi puternica linie dramatică a d-rei Nastasia.

Acţiunea se desfăşoară în cadrul micei burghezii. O matroană văduvă de militar, care o dată cu dreptul la pensie a moştenit şi darurile de comandant ale decedatului, o nepoată, dactilografă, în căutarea unei partide bune, un şmecher funcţionar de bancă, Ion, colegul lui, poreclit Ion Anapoda şi o servitoare îndobitocită. Cei doi iubesc dactilografa şi, pentru că şeful lor îi face curte, înscenează (cu scrisori anonime şi concursul unui cabotin de reviste) o serie de intrigi, reuşind să-l înlăture. Cu aceeaşi loialitate cu care se uniseră îşi propun şi cucerirea dactilografei, dar de data aceasta pe cont propriu. Cel şmecher reuşeşte şi o va lua de soţie, iar Ion rămîne iar singur şi descurajat. Ajunsă în acest punct ritmica de comedie naturalistă se rupe brusc. Servitoarea asuprită şi idiotizată a fost transformată de Ion. Ştie să citească, a învăţat să „corecteze natura" cu fard şi pudră şi în taină s-a îndrăgostit de transformatorul său. În timp ce ai casei au plecat la logodnă, iar Ion îşi consumă catastrofa sentimentală, servitoarea se îmbracă cu o rochie a dactilografei şi, coafată şi fardată, apare în faţa lui Ion ca o dumnezeiască răsplată a necazurilor de pînă atunci.

Vom observa de la început că piesa d-lui Zamfirescu departe de a fi „amară" — cum a subintitulat-o d-sa — este foarte dulce şi optimistă. Vom adăuga că Ion, departe de a fi anapoda, este foarte obişnuit, foarte întîlnibil şi departe de a-şi merita porecla. Pe acest Ion autorul l-a voit un soi de „Cănuţă om sucit", cu sufletul şi situaţia evoluate faţă de caragialescul erou, apropiat de Jean de la Lune a lui Achard şi sfîrşind într-un Pygmalion neştiutor că a făurit o Galathee.

Ceea ce nedomireşte în lucrarea d-lui G. M. Zamfirescu este saltul de la comedia de moravuri, truculentă pe alocuri, veridică, nedezminţită nici în hazul verbal, nici în jocul situaţiilor, şi răsturnarea finală cu zgîrietoare accente retorice şi forţată poezie. Autorul a încercat o prea mare ramificare pentru genul atît de precis al tea-

trului. De aici pornește inegalitatea de ritm, displăcuta ciocnire dintre comedie și tirada pompoasă, cum și avatarul precipitat al eroinei. Sub scoica de jeg și abrutizare a servitoarei, nici Ion, nici spectatorul nu bănuiește existența perlei. La acest defect constructiv s-a mai suprapus și realizarea scenică artificializată prin stranii efecte de lumină a regizorului și astfel finalul nu a dat încrederea posibilului, element fără de care spectatorul refuză participarea sa. Servitoarea, reapărînd în finalul ultimei scene ca o întrupare de basm sau cel puțin de jurnal de modă, rupe întreaga țesătură comică de pînă atunci. Vocabularul realist utilizat se schimbă și el instantaneu, devenind prețios, umflat, strident.

Și totuși cîte calități în lucrarea d-lui G. M. Zamfirescu ! Cîtă precizie, cît nerv în partea primă a comediei! Ce uman, ce pornit din rărunchi e finalul de act în care servitoarea vrea să-și aducă aminte de o copilărie ce-i pare visată și din care nu poate găsi nici o precizare. Talentul autorului rămîne nedezmințit.

Vina constă numai în neatenția dată rezistenței materialului.

O piesă este un tot unitar, iar în *Ion Anapoda* contopirea voită de autor apare cu cusătura înnădirii prea vizibilă.

Interpretarea s-a bucurat de aceeași îngrijire cu care Teatrul Național ne-a obișnuit. D-na Sonia Cluceru a campat o maioreasă văduvă de o savoare și prospețime cu totul nouă față de ultimile sale realizări. Este drept că rolul este cel mai solid construit din piesă. Scoasă din rîndul muților unde fusese pusă la păstrare împreună cu alți valoroși camarazi și camarade, d-na Loulou Cruceanu a interpretat cu multă vioiciune și sinceritate rolul dactilografei, iar d-l Pop-Marțian a trasat pe șmecherul coleg cu toată autenticitatea. D-na Elvira Godeanu evidențiază din ce în ce mai multe calități, în așteptarea acelui regizor care va ști să le pună în valoare. În rolul lui Ion d-l Gh. Calboreanu a adus o bonomie personală a cărei simplitate a ajutat mult personajului. De teatralul finalului însă n-a putut scăpa nici d-sa, nici partenera.

Ion Anapoda rămîne o viitoare admirabilă comedie, căreia actualmente nu i-a lipsit decît revizuirea atentă a dramaturgului și regizorului G. M. Zamfirescu.

(*Vremea*, Anul Nou 1935, p. 25)

MONNA VANNA, piesă în 3 acte de MAURICE MAETERLINCK (Teatrul Național)

Tare iute îmbătrînesc noutățile!

Într-un sfîrșit de august, acum 45 de ani, Octave Mirbeau scria în *Figaro* despre prima piesă a lui Maeterlinck: „admirabilă și pură și eternă capodoperă", „opera cea mai genială a timpului actual, comparabilă și — să îndrăznesc oare? — superioară în frumusețe a tot ce e mai frumos în Shakespeare". Piesa se chema *Princesse Maleine*. Același entuziasm a însoțit și apariția *Vannei*.

Proza poetică a lui Maeterlinck, auzită acum cîțiva ani la Teatrul Regina Maria, cu d-na Maria Voiculescu în Vanna și mai apoi cu o venerabilă actriță franceză, moartă azi, aciuată într-un turneu balcanic și pe meleagurile noastre, nu ne-a părut atît de greoaie, de forțată ca azi. Și totuși, povestea de dragoste a Vannei și a lui Prinzivalle e frumoasă, iar meșteșugul înnodării ițelor dramatice abil și gradat cu mînă sigură de artizan.

Pornită de la biblica poveste a Iuditei, acțiunea lui Maeterlinck se amplifică. În schimbul vieții cetății, Pisa trebuie să trimită în lagărul asediatorului Prinzivalle pe Vanna, pentru o noapte, și femeia comandantului se sacrifică. Ajunsă în cort, goală sub mantie, așa cum ceruse Prinzivalle, Vanna, în locul mercenarului brutal, găsește un om care o iubește din copilărie și care, ajuns la o grea răspîntie a vieții, vrea s-o vadă pentru ultima dată. Vanna e mișcată de povestea dragostei lui Prinzivalle și de respectul cu care o înconjură. Cum Florența vrea să-și înlăture mercenarul, Vanna îi oferă azil.

Actul final, poate cel mai bun ca nerv dramatic și surpriză, este ciocnirea dintre soț și Vanna, pe care nu o crede că Prinzivalle a respectat-o. Forțînd, Maeterlinck revoltă pe Vanna. Nefiind crezută, înșelată de dragostea ei pentru soț, Vanna își îndreaptă iubirea spre Prinzivalle. Acțiunea, repetăm, este pur teatrală și poate tocmai de aceea tiradele literare lungesc și îngreuează elanul.

D-ra Maria Ventura, a cărei rară inteligență scenică pătrunde subtilitățile oricărui text, exteriorizînd-o cu inegalabilă măiestrie de ton și mișcare, a construit o admirabilă Vanna.

Alba apariție a Vannei în actul prim a avut în interpretarea d-rei Ventura toată hotărîrea simplă, lipsită de

acel eroism teatral cu care a mai fost jucată. O martiră urcîndu-și calvarul, fără inutil murmur, fără zbuciume care nu mai puteau clinti nimic din duritatea destinului. Gradarea cu care Vanna primește revelația dragostei lui Prinzivalle, interpreta a făcut-o într-un tempo de mult mai mare căldură decît prevede textul. Credem mai justă vederea d-rei Ventura decît aceea a autorului, deoarece Vanna Collona este o italiancă a acelei păgîne și pătimașe Renașteri, naivă ca un Lorenzo de Medici presărînd pe catifeaua neagră a costumelor sute de perle, pentru a arăta Laurei cît de mult suferă și el și prietenii lui că se mărită cu signorul Donatti. Vanna este sensibilă față de eroismul carierei lui Prinzivalle, este flatată de patima lui neînfrîntă de ani, pe care o are pentru ea, și este, oricît de pură, oricît de credincioasă ar fi, răscolită ⟨de⟩ găsirea unei iubiri pe care nici n-o întrezărise. Actul trei, mai greu pentru că Vanna răstoarnă sub imperiul revoltei întreaga ei ființă, d-ra Ventura l-a jucat pătimaș pînă la dezlănțuire și prin aceasta contrastant cu restul interpreților. Marele defect al reprezentării *Monnel Vanna* a fost lipsa de coeziune dintre interpretă și *tot* restul ansamblului. Din cauza aceasta am avut impresia unei Giovanna Collona rătăcită printre răzeși, iar nu zbuciumîndu-se între italienii calzi pînă la violență ai Renașterii.

Guido Collona, soțul, fiu de cărturar, prim-cetățean al Pisei, n-a avut absolut nimic din nervul specific mediteranian, ci tot ceea ce trebuie pentru a exterioriza un boier antipatic, slav și brutal.

Prinzivalle, de o superbă apariție, dar absolut nimic mai mult ne-a amintit de interpretarea atît de în notă pe care cu ani în urmă a dat-o d. Bulandra mercenarului florentin.

Un actor sau o actriță, cît de mari ar fi, cît de puternică „priză" ar avea asupra spectatorilor, pierde din calitățile lui atunci cînd este prost secondat și acesta a fost cazul d-rei Ventura.

Decorurile sărace ca fantezie și culoare, poporul pisan redus la o duzină și jumătate de figuranți care se mișcau automat, o tristețe...

Mîine, dacă s-ar schimba distribuția și decorurile (la rigoare, cu pînză cenușie căzînd în valuri și trei proiec-

toare manevrate cu cap), creația d-rei Ventura ar apărea așa cum este : demnă de reputația sa.

(*Vremea*, an. VIII, nr. 377, 24 februarie 1935, p. 13)

CA ÎNAINTE, MAI BINE CA ÎNAINTE,
comedie în 3 acte de LUIGI PIRANDELLO,
tradusă de ALEX. MARCU (Teatrul Național)

Teatrul Național a sărbătorit luni seara pe laureatul premiului Nobel, autorul celor patru sute de nuvele, zece romane și treizeci de piese, Luigi Pirandello, reprezentînd comedia *Ca înainte, mai bine ca înainte*, precedată de o substanțială conferință a d-lui Al. Marcu asupra vieții și operei strălucitului sicilian.

Scrisă abia cu un an înainte de atît de discutata *Șase personagii în căutarea unui autor*, comedia *Ca înainte, mai bine ca înainte*, prin factura-i teatrală și prin lipsa abuzului de sofism, se atașează mai mult pieselor de început ale lui Pirandello. Subtitlul de „comedie“ trebuie luat în înțelesul pe care îl are la Pirandello și eticheta de „humorist“, iar explicația lui Crémieux nu poate fi decît utilă :

„Humorul lui Pirandello se apropie mai mult de acela al lui Swift sau Dickens decît de cel al lui Tristan Bernard sau Mark Twain. Dacă arareori trezește surîsul — mai totdeuna tinde să miște și chiar pînă la lacrimi. Este în adevăr un humor care nu se aseamănă cu nici un altul cel pe care îl găsim la Pirandello, un humor făcut din ironie și clară vedere nemiloase, care nu excelează numai în discernerea locului sau reversului tuturor sentimentelor umane, partea de haz conținută într-o dramă, partea de tragic aflătoare într-o farsă, dar încă și mai ales aceea care se aplică a pune în lumină nesfîrșita comedie pe care fiece om sau fiece femeie și-o joacă lui însuși de la naștere pînă la moarte.“

În noua piesă reprezentată luni, Pirandello atacă problema maternității și expune una din ideile lui atît de dragi — pe care mai tîrziu a reluat-o în *Cosi e si vi pare* — aceea că nu existăm decît în funcțiune de alții.

Fulvia, o femeie care și-a părăsit soțul și fetița, Livia, după o existență al cărei zbucium a împins-o pînă la prostituție, dezgustată, se împușcă. Pe moarte, se spovedește preotului, acesta comunică soțului, care reușește s-o salveze și o ia acasă, cu condiția însă de a trece drept a doua soție, deoarece fiica ei Livia, o crede moartă.

Aici începe conflictul. Livia, crescută în adorarea mamei ei moarte, o socotește pe Fulvia o intrusă și se poartă în consecință. Fulvia cea proiectată în imaginația Liviei este mai tare decît Fulvia reală, chiar atunci cînd fata este pusă în fața adevărului deplin. Între timp, Fulvia a născut un al doilea copil și, nemaiputînd lupta contra propriei umbre, va pleca, așa cum a mai plecat înainte, cu ani în urmă, dar acum va fi mai bine ca înainte, pentru că acum pleacă cu fetița ei.

Finalul este luat cu o pripeală în care nu mai știi dacă Fulvia în adevăr mai trebuie să plece și nici reacțiunea soțului nu există sau ea rămîne să aibă loc dincolo de căderea ultimei cortine. Indiferent de aceste întrebări și lipsuri de răspuns, de claritate, piesa trece peste scenă în sală cu o vigoare, cu o stăpînire decisivă în spectator. Marele merit al piesei însă stă în detalii, în străfulgerări de tragicomic și subtile sublinieri psihologice. Interpretarea d-rei Maria Ventura depășește orice critică. De o uluitoare veracitate, disecînd rolul pînă la maximum de înțelegere și măiestrie, Fulvia d-rei Ventura este inegalabilă. Rol de compoziție, cerînd în primul act o atitudine cinică și revoltată, pentru a trece într-o maternitate umilă la toate cruzimile la care o expune falsa ei situație, și culminînd în actul final în eliberarea vieții de pînă atunci, Fulvia, care este un personaj *livresc*, a fost crezută numai prin magistralul joc al interpretei.

Din restul interpretării vom menționa pe d-na Irina Nădejde, a cărei realizare (Livia) va convinge poate pe cei în drept să-i dea roluri ce i se cuvin și care convin temperamentului d-sale, și pe d-na Sonia Cluceru, care a adus o notă de foarte bun și măsurat comic într-un rol secundar. Ne simțim obligați a sublinia ponderea interpretării d-nei Cluceru, cu atît mai mult cu cît d-sa are o foarte mare priză asupra publicului și ar fi putut fi tentată să șarjeze.

Două decoruri, dintre care primul fără culoare locală, a realizat pictorul Traian Cornescu, iar regia d-lui Vasile Enescu, destul de corectă.

Cetitorii noştri ştiu că rareori notăm cronicile noastre cu avizul că piesa X poate fi văzută. De data aceasta nu putem adăuga decît atît : Creaţia d-rei Ventura trebuie *neapărat* văzută. Este un regal de artă.

(*Vremea*, an. VIII, nr. 379, 10 martie 1935, p. 11)

AVRAM IANCU, dramă în zece tablouri de LUCIAN BLAGA
(Teatrul Naţional)

Dintre cei doi eroi din Ţara Moţilor, Horea şi Iancu, cu toată schingiuirea pe roată a celui dintîi, soarta Iancului ne pare cu mult mai tragică.

Horea se sfîrşeşte în apoteoza martiriului, dîrz, pietros, căpetenie ! În Iancu pier la răstimpuri căpitanul, ucis de diplomaţia Casei de Austria, apoi mintea înnegurată de înfrîngere şi, abia într-un tîrziu, trupul ostenit de cale fără preget îşi află popasul pe prag străin, umil, umilit, uitat.

O dramatizare directă ar fi redat fidel pe Avram Iancu, dar această fidelitate, cu cît ar fi mai amănunţită, cu atît s-ar fi îndepărtat de reala figură, care este numai aceea a sufletului lui, a legendei. În Avram Iancu nu interesează avocatul din Vidra de Sus, ci eroul, acel supraom — fie el chiar de o clipă — născut din deznădejdea neamului lui obidit, care nu-şi vede salvarea decît într-o minune.

Eroul este de dată prea recentă şi dramaturgul Blaga şi-a cerut mai multă libertate faţă de poet decît avusese în *Cruciada copiilor* şi *Meşterul Manole*. Cu ocazia aceasta am găsit un nou Blaga, un autor de tipuri cu un humor vînjos, amintind ca savoare pe maestrul Ion din Humuleşti.

Amestecul de real şi legendă la citit trece fără şocuri — în teatru, din cauza bruscei schimbări de ritm, diferenţa dintre genuri apare cu bruscheţe.

Astfel, în prolog, după o anunţare a venirei liberatorului, pe care o rostesc ţăranii în extaz :

„În pădure
Toate păsările dorm,

Numai una n-are somn,
Cată să se facă om.“

autorul introduce o scenă de brutal realism, căreia îi urmează apariţia lui Avram Iancu, care „sare pe drum de la mare înălţime, de pe stîncă.“ Cînd citeşti drama, treci fără greutate peste realismul jandarmilor veniţi fără tranziţie după atmosfera de legendă a începutului şi urmaţi de apariţia meteorică a eroului. Pe tabloul ochilor la citit scenele se succed într-o idealizată viziune picturală produsă de text, în timp ce în teatru jandarmii cresc în realism, iar apariţia lui Iancu este o biată intrare, bărbătească desigur, dar nu impresionantă, nu excepţională, aşa cum dramaturgul ne face s-o vedem în nota de joc de scenă citată mai sus.

Frumuseţea şi vigoarea textului dramei lui Blaga depăşeşte cu mult încercarea de egalare a realizării scenice.

Autorul a încercat cu destul succes îmbinarea de tonuri, iar împărţirea piesei — cu excepţia de mai sus — cu tirada din timpul luptei şi evocarea mamei de către Iancu — abilă şi arhitectonică. Insistăm de teamă de a nu fi fost îndeajuns de clari. Tirada eroică, ca şi evocarea sunt foarte frumoase, de mare suflu, dar pe scenă nu se integrează în text. Prologul, fără inutila apariţie a jandarmilor, ar face un admirabil pandant epilogului, încadrînd cu mult mai armonic tablourile realiste.

Acolo unde d-l Blaga a atins maximum de iscusinţă şi de frumuseţe este în final. Alt autor mergea direct la efectul morţii mizere a Iancului. D-l Blaga începe, în prolog, cu crearea legendei în jurul eroului, ca să sfîrşească cu cufundarea lui în legendă. Este atîta măsură, atîta armonie în scena finală că ar trebui citată în întregime, dar trebuie să ne limităm la ultimile replici :

„*Popa Păcală :*

Las'fiule că împărăţia, care ne-a înşelat, se va dărîma ca Babilonul ! În locul ei s-a ridica aici împărăţia noastră — o minune, numai lumină şi numai a noastră !

Iancu :

Cine s-o facă ? Că eu nu mai sunt bun de nimic. Să vie alţii ! Să vie alţii, peste zece ani, peste douăzeci, peste o sută de ani, să vie alţii — cu sutele, cu miile, cu mii de mii — s-o facă ei — împărăţia noastră !

Mie mi-e destul. Eu mă duc — eu mă duc unde stăpînește fiara și tăcerea — Erji, Părinte, aici e muntele! Aici am fost pasăre și m-am făcut om. Voi ziceți că nu vă aduceți aminte, dar eu știu. — Acu, mi-e de-ajuns, acu nu mai vreau să fiu om. Acu mă duc iar în pădure — să mă schimb... *(pornește cu pași rituali pe potecă în sus).*
Muma pădurii, muma noastră, acu mă fac iar pasăre, acum mă fac pasăre.

. . . .

Popa Păcală:

Doamne, cum s-a împrăștiat sufletul Iancului."

Este destul de greu, ca regizor, să găsești ritmica exactă a unui text și să o redai perfect, e cu atît mai greu deci să realizezi un spectacol scris pe două tablouri diametral opuse. Ar trebui să inventi o linie medie de joc și nu o credem realizabilă în mai puțin de șase luni — spațiu de timp și mobilizare de interpreți imposibil de obținut cînd ai, și trebuie să ai, un întreg repertoriu fixat.

Atît d-l Șahighian, regizor al piesei, cît și d-l Calboreanu, interpretul rolului titular au depus o serioasă muncă. D-l Calboreanu, despre ale cărui frumoase realizări am scris aici de multe ori, a arătat de la început pînă la sfîrșit o justă înțelegere a rolului, fără a reuși să realizeze figura de legendă a eroului. Masca sa a fost destul de apropiată de populara gravură a lui Avram Iancu, după cum se poate ca și statura să fi corespuns, dar legenda a creat din Craiul munților un anume tip, singurul veridic, un Făt-Frumos înainte de platinare. În afară de aceasta, d-l Calboreanu a mai avut de luptat cu glasul său, care l-a servit de minune în alte roluri, dar care în erou de legendă e casant, iar Iancu trebuie să fie cald și clocotitor. D-l Calboreanu este, ca majoritatea actorilor noștri, format la școala realistă a teatrului, ori figura Iancului cerea și stăpînirea genului contrar.

Azi în teatrul românesc nu vedem actorul care ar fi corespuns întru totul rolului acesta. D-l Calboreanu a realizat bune detalii în scenele de realism și a dus totuși bine covîrșitorul (sunt doar cîteva scenele în care eroul nu e prezent) rol titular.

D-na Marietta Sadova a construit absolut în tonul cerut o babă care prorocește venirea liberatorului.

D-ra Elvira Godeanu a realizat un viu și simpatic tip de unguroaică.

În Popa Păcală, d-l I. Sîrbu a creat iar un tip de rumân cu haz, dar și cu suflet.

Cald și bine nuanțat a interpretat d-l A. Pop-Marțian rolul unui renegat, iar d-nii Aurel Athanasescu, Al. Critico, C. Stăncescu, Ghibericon, N. Dumitriu, Ulmeni (un foarte autentic moț), Baldovin, Grigoriu (frumos prin excelenta măsură imprimată bătrînului Iancu) au format cu multă autoritate ansamblul.

Pictorul Traian Cornescu a dat o dată mai mult o serie de decoruri și costume adecvate. În special viziunea prologului este o remarcabilă reușită.

În locul obișnuitelor reluări, care nu reușeau să umple sala serii de deschidere, Teatrul Național a fost plin pînă la ultimul loc, iar piesa a repurtat un real și meritat succes.

D-l Paul Prodan a călcat cu dreptul.

(*Vremea*, an. VIII, nr. 406, 22 septembrie 1935, p. 11)

UMBRA, piesă în șase tablouri de d-l V. VOICULESCU
(Teatrul Național)

Poet de autentică valoare și admirabil cunoscător al satului, d-l V. Voiculescu a pus în slujba teatrului darurile sale. Dacă în prima sa piesă, *Fata ursului,* poetul înfruntînd legile scenei, care, orișicît ar fi negate, există totuși și se răzbună, nu renunța (e și foarte greu de altfel) la ceea ce Baty numește „frumuseți“ ale textului îngreuind mersul acțiunii, în *Umbra* poetul a dat pas dramaturgului. D-l V. Voiculescu opune de data aceasta satul față de dezrădăcinatul lui, de cel care, fără să se fi integrat orașului, a părăsit țarina fără regrete, fără nostalgii. Lupta se dă între acest renegat și tradiție.

Jorj, acesta e eroul, fost Ghiță Vîrzob și acum Juliski, a trecut prin toate ca să ajungă impiegat. În viața lui plină de zbuciumul ajungerii, imaginea satului și rudelor n-a mai avut loc. Surprinzînd o convorbire financiară, află că satul e pe teren petrolifer și atunci se reîn-

toarce cu dorința de-a acapara țarinile pentru exploatare, dar se izbește de neclintita dragoste pentru pămînt a celorlalți. În fața promisiilor lui minciunoase poate că s-ar frînge dragostea pămîntului, dar eroul are de luptat cu tradiția, reprezentată prin mama lui și în această luptă e învins.

Autorul a lucrat piesa pe două contraste ce apar alături prea puternic subliniate : Jorj, trasat pînă la exagerarea caricaturală, și mama lui, pînă la linia aeriană a simbolului, astfel că la prima privire ai impresia de detonare. Totuși tipurile sunt veridice toate, iar acțiunile perfect posibile. Dacă faci comparație între vocabularul demagogilor politici și Jorj, vei găsi perfectă asemănare, iar lipsa lui de iubire sau măcar de omenie, care îl face ca douăzecișicinci de ani să nu se intereseze de ai lui, poate părea exagerată, dar nu neposibilă. Jorj apare caricatural pentru că e opus brusc satului, oamenilor de bună-credință, văzuți cu mult adevăr în ceea ce privește calitățile și ușor retușați la defecte. Cu toate acestea, țăranii d-lui Voiculescu nu sunt văzuți sămănătorist, adică cu acea dulcegărie sentimentală, sau zugrăviți din paleta cu șerbeturi. Sunt amplificați, sunt văzuți de un impresionist de calitate, care le-a sublinat elementele proprii, pure, ale rasei.

Umbra este adevărata intrare în teatru a d-lui V. Voiculescu, iar pictorul Traian Cornescu i-a făcut cadrul cu o înțelegere rară. Decorul actului doi este un adevărat tablou de artă.

Interpretarea numeroasă și bine dirijată de tînărul regizor I. Șahighian, a avut în frunte pe d-nele Aura Buzescu (excepțional de bună mască), Ana Luca, Eugenia Zaharia, Irina Nădejde-Cazaban și Maria Burbea. În roluri de diferită importanță toate aceste doamne au adus o perfectă interpretare. Principalele roluri masculine au fost susținute de d-nii : I. Sîrbu, care împreună cu sufleorul a interpretat rolul lui Jorj, d-l I. Manu, care a jucat cu frumoasă simplitate un țăran blajin și d-l Victor Antonescu, un chirigiu hazos și autentic. Restul numeroasei distribuții, repetăm, bine pus la punct.

(*Vremea*, an. VIII, nr. 416, 1 decembrie 1935, p. 10)

CASA HARWEY,
frescă în 14 tablouri de C. R. AVERY,
(Teatrul Național)

Iată încă o piesă ale cărei șanse de a fi înțeleasă de publicul nostru sunt foarte reduse. Elementul care stăpînește întreaga acțiune de-a lungul celor 14 tablouri este *tradiția* — ori, la noi, în afară de îmbuibările Crăciunului și Paștilor, cuvîntul acesta nu înseamnă mai nimic. Eminamente agricoli, schimbînd ideile ca moda cucoanelor, vom înțelege („românii e deștepți") cel mult cu capul, dar niciodată cu sufletul toată acea superbă supunere în fața tradiției, întreaga legătură dintre trecut și prezent, pe care se bazează tot edificiul oricărei aristocrații și în special [al] celei britanice. O vom înțelege, poate, dar nu o vom iubi și, imitatori fideli ai întregului Apus, de data asta vom rămîne originali.

Dar, în afară de tradiția casei ducale Harwey, piesa aduce o altă latură cu și mai puțini sorți de înțelegere : *„respectul persoanei omenești."*

Tradiția casei Harwey și acest respect al persoanei omenești dictează ducesei să accepte legătura soțului ei cu o femeie care îi poate fi de folos în cariera-i politică (adică în menținerea prestigiului Casei Harwey) și tot ele rup această legătură, silindu-i pe cei doi la o resemnată despărțire. Este în aceasta un mecanism sobru și crud în același timp, în care individul nu contează în fața cauzei, dar, totuși, individul nu iese jignit din ciocniri, pe care noi le-am soluționa la colț de stradă, în văzul și auzul tuturor. Din *„rezerva britanică"*, spectatorul premierei de luni a constat că englezii sunt sfiicioși și „lasă-mă să te las", ca și caraghioșii aceia de diplomați din *Insula,* care sunt sclavii aceleiași implacabile tradiții. Reprezentată peste vreo 50 de ani — mai avem vreo 60 în urma noastră — *Casa Harwey* își va găsi poate o corespondență în societatea românească a lui 1985.

Faptul că Teatrul Național a jucat-o atît de devreme nu constituie o vină, chiar dacă piesa ar plăcea numai la 100 de oameni.

Interpretarea și cadrul, destul de adecvate, sunt meritul d-lui Soare Z. Soare.

D-na Voiculescu a adus în interpretarea ducesei Harwey o linie plină de umanitate, d-na Elvira Godeanu

a înfruntat cu mult succes primul său rol compus, parcurgînd distanța dintre Sofie Gerould la 1880 (apariție de pastel creionat de Lawrence) și aceeași din zilele noastre, iar d-na Lily Popovici a schițat cu un humor de foarte fină calitate o neagreabilă lady.

După o lipsă de nouă ani, „mica Madeleine“, a revenit pe aceeași scenă, pe care a creat rolul fetiței din *Bolnavul închipuit* și a lui Măzăriche din *Visul unei nopți de vară*.

A fost frumoasă și blîndă într-un mic rol de ingenuă, a fost adică exact contrariul decît juna blondă, al cărei nume nu l-am reținut. Nu trebuie uitată scurta, dar excelenta apariție a d-nei Marietta Sadova.

D. George Vraca înscrie cu interpretarea ducelui Harwey unul din cele mai complete succese ale carierei sale. Cunoaștem și apreciem pe d. Vraca de pe timpul cînd, încă elev la Conservator, a jucat pe Voievodul Nenoroc din piesa d-lui Victor Eftimiu și nu credem să fi scăpat vreun rol interpretat de d-sa.

Rar ne-a fost dat să vedem un actor a cărui evoluție (Doamne, cît mai cîntai pe atunci proza, d-le Vraca!) să fie mai sigur trasată, mai fără salturi brusce, mai fără inegalități. De la banditul din *Hoții*, pînă la Glauco, de la Faust, la Raskolnikov, apoi la excepționalul Jack din *Cum vă place?*, George Vraca a urcat calm și din ce în ce mai sigur larga scară a carierei sale. Cu Harwey, d. Vraca a dat dovada maturității depline a talentului său.

Restul ansamblului masculin a fost într-o excelentă notă. D-nii R. Bulfinsky, Pop-Marțian, Soreanu, Anastasiad și Critico trebuiesc citați în primul rînd.

Închegarea perfect omogenă a întregului spectacol și alegerea lui aparține d-lui Soare.

(*Vremea*, an. VIII, nr. 418, Crăciun 1935, p. 31)

VESTE BUNĂ, piesă în 7 tablouri de MIRCEA ȘTEFĂNESCU (Teatrul Național)

Veste bună este un succes, dar trebuia să fie o biruință totală.

Din toate artele, aceea a teatrului ne apare ca cea mai ingrată, deoarece fiind o realizare colectivă e rar ca să se poată întruni toate elementele necesare formării acelui tot, care e spectacolul. În pictură, lucrarea înrămată nearmonizat și luminată neprielnic, va rămîne totuși cu calitățile ei. În sculptură la fel. În literatură, cît de urît paginat, un roman bun va rămîne un roman bun. În muzică, îndelunga studiere și indicațiile manierei în care e scrisă lucrarea fac greșelile de interpretare cu totul rare. Teatrul cere însă o atît de strînsă legătură între gînd (autor) și materializare (interpret), încît cea mai mică detonare are repercusiuni asupra întregului. Iată de ce autorului dramatic i se cere pe cît talent, tot pe atîta noroc. Opera dramatică a lui Caragiale nereprezentată de minunata falangă nu ar fi putut avea înțelegerea deplină și nici succesul meritat. De cîte ori s-a jucat *Visul unei nopți de vară* pînă a realizat-o Reinhardt?

Am notat aceste lapalissenisme ce totuși nu par îndeajuns de cunoscute specialiștilor, pentru că în teatrul românesc lui Mircea Ștefănescu încă nu i s-a reprezentat o piesă așa cum e scrisă, iar *Veste bună* este a cincea lucrare peste care s-a ridicat cortina.

Stăpînind la măiestrie dialogul, lucid și perfect logic în îmbinarea acțiunei și caracterizarea personagiilor, jonglînd cu egală forță în comedie și lirism, Mircea Ștefănescu „debutează" pentru a cincea oară în teatru, fără a fi totuși consacrat cu acea definitivitate pe care o merită din plin.

Piesa se razimă pe patru personagii de egală importanță: Tudor, întruchipare a activității tumultuoase, un „semănător de viață", Simion, un fel de *souffre-douleur* al tiranicei vitalități a lui Tudor, Andrei, un sentimental dezarmat, și Jeana, femeia care cucerită de vitalitatea atotstăpînitoare a soțului ei, Tudor, și-a înnăbușit fără nici un efort orice elan de viață proprie și reacțiune.

Ciocnirea se produce dintr-un hazard ce trebuia să vie, dar întîrziase 15 ani.

Simion, pe care jugul lui Tudor îl ține într-o permanentă așteptare a răzbunării, zvîrle ideea revoltei în sufletul Jeanei prin mijlocirea lui Andrei, care o iubește de mult și care după ani o revede. Tudor, învins de calculata rezistență a soției lui Simion, apare mișcat în ochii Jeanei. Întîmplarea face ca Tudor — acțiunea se petrece la mare — să se înece. Ura lui Simion, cumulată în 40

de ani de îngenunchiere, se întinde și peste moarte. El e cel care acum conduce firele și vrea să arunce pe Jeana în brațele lui Andrei. Tot eșafodajul se dărîmă. Jeana va avea un copil, un copil al lui Tudor. O dată mai mult viața înfrînge mintea ce vrea să-i îndiguiască valul. Simion va rămîne la același rol de spectator al vieții, Andrei același sentimental deziluzionat și resemnat, iar Jeana își găsește singură în misiunea creșterii copilului noul și realul ei drum în viață.

În acest rezumat telegrafic nu se poate nota meșteșugitele tranziții, scăpărătoarele caracterizări de situație și personagii, deși tocmai ele constituiesc meritul dramaturgic al autorului. Pornită în tempo vioi de comedie, acțiunea crește cu intensitate din ce în ce mai mare. Stăpînirea meșteșugului teatral al autorului îl face să jongleze astfel încît să deruteze publicul (actul căutării în mare a lui Tudor).

Toți se așteptau la „revenirea mortului“ sau la „consolarea“ Jeanei cu Andrei, conform cu planul trasat de Simion. Ori, în locul acestor rezolvări „la mintea omului“, autorul opune o a treia, de frumoasă și perfect logică inventivitate, ridicînd în același timp finalul la grandoarea simbolului.

D-ra Maria Ventura, a cărei inteligență egalează talentul, a realizat cu emoționantă intensitate lupta Jeanei. Cu atît mai mare i-ar fi fost succesul, cu cît ar fi fost secondată mai bine, dar în afară de d-l Bulfinski, ceilalți interpreți principali nu s-au reliefat și vina nu o vedem decît în acel care *în prim rînd* interpretează piesa, în regizor.

Avem pentru d-l Vasile Enescu stima pe care o viață de muncă și continue eforturi o merită. Sunt în cariera d-sale realizări care îi fac cinste, dar în *Veste bună* credem că nu a lucrat cu înțelegerea și fantezia recomandate de text. Datorită acestui fapt, Simion a fost agreabil cinic (meritul actorului), dar lipsit de diabolismul pe care în text *îl are*. Un exemplu îl găsim în traducerea scenică a pasagiului în care Simion, după ce a pregătit căderea Jeanei, o lasă cu Andrei, asemeni lui Mephisto în *Faust*. D-l Enescu a luat *à la lettre* textul și a pus pe Simion să aprindă un chibrit pentru ca să „dispară în fum“, ceea ce face începutul scenei celor doi complet hilar. Alt exemplu cu același personaj. Simion este omul care urmărește *de ani* răzbunarea contra lui Tudor. E un înăcrit,

dar un oțelit. Cînd Tudor moare, Simion nu-l iartă și îi aruncă sfidarea, care izbită de zid, aduce ecoul ca o replică venită din alte lumi. Ideea e foarte frumoasă și constituie un excelent final de tablou, dar a fost interpretată cu un dramatism complet exagerat, căzînd într-un macbethism supărător și desuet.

Tabloul final e de o grandoare simplă ca de antic basorelief funerar. Barcagiul vine să o ia, Jeana, cu brațul încărcat de flori, pleacă să ducă lui Tudor pe mare, vestea perpetuării lui.

D-l Enescu a lăsat finalul acesta, care cerea spațiu, într-o cămăruță foarte frumoasă prin cele două arcade (ferestre-uși) și astfel în locul acelei plecări gradate ritmic pe o scară amplă proiectată pe mare, decor care ar fi încadrat cu grandoare plecarea aceasta simbolică, am asistat la o strecurare timidă prin arcada strîmtă și o cotire la dreapta.

Restul lucrării este regizat corect și interpreți ca d-na Sonia Cluceru, d-l Ghibericon, d-na G. Zaharia, d-ra Sorbul sau d-nii Polizu și Finteștieanu au n personal aport în roluri secundare.

Veste bună a fost primită cu foarte multă căldură. Autorul a lucrat-o pentru public, dar fără multe concesii. Cum *Veste bună* va fi un succes popular — autorul *Maestrului* și-l face cînd vrea — și cum d-l Prodan a arătat față de dramaturgia autohtonă o frumoasă și leală înțelegere, am dori și reprezentarea acelei bijuterii teatrale *Comedia zorilor*, pentru care Teatrul Național are destule elemente tinere.

Reluarea aceasta ar fi Teatrului Național un geam deschis spre primăvară.

(*Vremea*, an. IX, nr. 428, 8 martie, 1936, p. 11)

TURNEUL COMEDIEI FRANCEZE

Rezultat din acel minunat echilibru spiritual care constituie caracteristica întregii națiuni, Teatrul francez are puritatea statuilor eladice, iar caracterul permanent al clasicismului său îl așază — cu toate răsunătoarele suc-

cese de modă sau interesante experiențe ale altora — în fruntea teatrului omenirii.

Socotind turneul Comediei franceze mai mult decît un amical omagiu, am fi dorit o mai completă reprezentare a repertoriului, dar, probabil, cauza primă va fi fost de ordin administrativ. Comedia franceză a ales patru autori corespunzînd secolelor 17, 18, 19 și 20. Dacă pentru alegerea primului reprezentant nu putea să mai existe îndoială și în bună parte și în ce privește pe Marivaux și Musset, ne permitem a crede că alegerea lui Géraldy, poet cu *abatjour*-uri și delicateți psihologice, nu a fost fericită. Și Marivaux este un dramaturg de gen minor, un *causeur*, dar pus în epoca-i corespunzătoare, cu toată feminitatea talentului lui, Marivaux este infinit superior lui Géraldy, căruia cu foarte multă ușurință i s-ar fi găsit înlocuitori cu totul superiori în teatrul francez contimporan.

Din cele patru piese reprezentate : *Nu se glumește cu dragostea, Flăcăii, Vicleniile lui Scapin* și *Jocul dragostei și al norocului*, vom reține creațiunile cu totul definitive ale d-rei Maria Ventura, în Camille, și d-lui Denis d'Inès, din Géronte. Din restul ansamblului, fără îndoială onorabil, dar departe de strălucirea celor doi societari citați, reținem numele d-nelor Jeanne Sully și Germaine Rouer și al d-nilor Lafont, André Brunot, Pierre Dux și Jean Wéber, *jeune premier*-ul cu ochi foarte frumoși, cu un glas nu prea cald și nici prea modulat și un joc de picioare enervant.

D-ra Maria Ventura a jucat cu o sensibilitate și o inteligență cu totul remarcabile. Accentul său, puțin trenant pentru limba română, are un farmec nebănuit în franțuzește.

Deși în Molière rolul principal îl deține d. André Brunot, un Scapin corect, dar fără vibrația molierescă, iar d. Lafont a făcut un Argante foarte pitoresc, creațiunea d-lui d'Inès a eclipsat întreg ansamblul. Caricatural, fără ca o secundă să cadă în șarje, reliefînd efectele cu o totală lipsă de efort și cu un brio inimitabil, d. d'Inès a fost magistral. A detaila jocul d-sale în Géronte ar fi a copia întreg rolul și a înzeci cuprinsul lui prin notarea multiplelor și variatelor tonuri (de ex. cele 5 sau 6 „Ce caută în galeră ?") și gesturi.

Este cu atît mai mare surpriza noastră, cu cît, cu ani în urmă, văzusem pe d. d'Inès în rolul regelui Ludo-

vic XI din *Les compères du roy Louis* de Paul Fort și creațiunea d-sale era atît de perfectă, încît n-am bănuit extraordinarele-i calități din comedie.

Turneul Comediei franceze s-a bucurat de o foarte caldă primire și sperăm că nu va fi decît primul pas.

(*Vremea*, an. IX, nr. 429, 15 martie 1936, p. 10)

GENERAȚIA DE SACRIFICIU, 3 acte și un tablou de I. VALJAN

Prin mediul și structura eroilor săi, d-l Valjan este un continuator al frescei societății românești începute de genialul Caragiale. Recrutîndu-și eroii din aceeași lume, dar diferențiindu-se de înaintaș printr-o vădită altă construcție sufletească, autorul *Nodului gordian* și al *Generației de sacrificiu* îmbină în opera sa teatrală observația scrupuloasă de pe natură cu un fond de bonomie rezultată dintr-o sceptică îngăduință, care contrazice ferocitatea primă.

În *Nodul gordian* — una din cele mai bune comedii de moravuri ale teatrului contimporan — toate personagiile sunt de același climat moral, capabile de aceleași coborîșuri, iar dacă una este mai puțin vinovată, cauza nu stă într-o calitate sufletească în plus, ci în prea micul rol pe care îl ocupă acel personaj în scara socială pentru a-i da drept la un delict mai mare.

Tiberie, comisarul, ajutorul lui, Weiss, Lolo, Tănase sergentul sunt egal de abuzivi, iar victima însăși, Mandragiu, la un atent examen, a comis și ea o infracțiune — a furat un pom de unde nu e permis să rupi o floare.

Vioiciunea dialogului și pitorescul expresiilor personagiilor îmbracă în haina agreabilă a *comediei* un fragment de viață, al cărui fond e de mare tristețe. Din toate personagiile nu e un om complet cinstit, iar actul de dreptate pe care cu tot dinadinsul vrea să-l facă comisarul, nu este decît paravanul trecutelor și viitoarelor abuzuri. Așa cum e pornită acțiunea, putea culmina într-o definitivă nedreptate (cu condiția ca pomul să nu fi fost furat de Mandragiu) prin închiderea victimei. Autorul însă, surîzînd, încheie comedia într-o împăciuire

bonomă, în care totul se aplanează fără învinși și fără învingători.

În *Generația de sacrificiu* este aceeași rotunjire a ascuțișurilor satirei, cu excepția pasagiului în care eroul întrevede revoltat posibilitatea și necesitatea unei viitoare îndreptări.

În forma primă, lucrarea avea o incisivă atitudine satirică, pe care, în revizuirea făcută, d-l Valjan a gradat-o, insistînd asupra accentului comic.

Ca și în *Nodul gordian*, d-l Valjan aduce tot o frescă de delincvenți ai omeniei, dar recrutați din o societate evoluată ca situație. Ceea ce impresionează îndeosebi este perfecta autenticitate a tipurilor, pe care îi recunoști și le poți pune nu un nume, ci zece. Fie Bănescu, gangsterul marilor combinații, fie senatorul Kovac, deputatul State, Coralia, cele două „oculte“ ale afacerilor și terminînd cu treimea bucătăriei, toți și toate trăiesc, acționează și vorbesc aievea.

Eroul, licențiatul Vîlcu, este personagiul pe care autorul l-a lucrat cel mai mult. Cînd Vîlcu e adus în prima scenă e doar omul învins de foame. Un om cinstit, curat, care nu cere altceva decît o viețuire modestă în așteptarea unei numiri într-o suplinire care îl va readuce în lumea medie, dar curată, pentru care e făcut. Vîlcu începe să mintă pentru că rolul de fost chelner pe vapor este cu mult mai apreciat decît dezvăluirea unei biete licențe în geografie. Minte împins de spectrul foamei pe care a dus-o pînă atunci și cucerit de bunătățile fără sfîrșit ale bucătăriei lui Bănescu.

Un punct, ni se pare, puțin arbitrar sau în orice caz discutabil în trasarea firii cinstite a lui Vîlcu. Bănescu îi oferă bani pentru un serviciu făcut și Vîlcu îi refuză. Banii aceia reprezentau pentru el posibilitatea unei așteptări fără grijă a numirii. Vîlcu respinge banii, dar se pretează amplificării serviciilor de fecior cu acelea de amant al femeii lui Bănescu.

Din prima redactare a piesei păstrăm impresiunea unui Vîlcu mai revoltat, mai independent, dar mai puțin credibil. Vîlcu de acum, mai puțin literar, e mai viabil și lipsit de nuanța retorică primă.

Acțiunea constă într-o serie de fapte mici, care legîndu-se unul de altul, ajung la descrierea cît mai completă a mediului de gangsteri ai vieții publice. Tablou de moravuri construit pe o cunoaștere clară a oamenilor

observați în amănunt, *Generația de sacrificiu* este, cum pe drept s-a spus, un rechizitoriu al actualității și un document pentru o mai bună viitorime, al unei epoci de decadență.

Scrisă cu acel humor pe cît de autentic, pe atît de susținut, și cu totul propriu, noua lucrare a d-lui Valjan, cu toți gangsterii ei, aduce un suflu de optimism, prin întrezărirea unei lumi mai abitabile.

Rolul principal a fost susținut de d-l A. Pop-Marțian, a cărui interpretare din actul prim este perfectă. De la apariție pînă la ieșirea din scena finală, d-l Marțian a gradat rolul cu un brio ce ne-a amintit creația din *Clubul atleților spirituali*. În restul piesei d-l Marțian a mers pe o linie trasată de text, găsind accente de comedie sau de amărăciune cerute.

Excelent d-l Al. Ghibericon într-un servitor îmbătrînit în rele, pitoresc d-l Săvulescu într-un lucrător și cuceritoare prin verva și duioșia sa d-na Victoria Mierlescu în servitoare.

Compact, solid, Bănescul d-lui Mărculescu a avut o amploare de care Coralia s-a resimțit.

Decoruri frumos executate.

Ritmul de joc al întregii piese a redat fidel pe acela al piesei, realizînd un spectacol viu sub bagheta măiastră a d-lui Paul Gusty.

Nenumărate aplauze au subliniat replicile care trezeau în spectator fie compasiunea pentru cei lipsiți („Foame veche !“), fie rîsul plin sau ecoul unei revolte. *Generația de sacrificiu* nu este numai o bună comedie, ci un spectacol necesar.

(*Vremea*, an. IX, nr. 455, 20 septembrie 1936, p. 9)

APUS DE SOARE, dramă în 4 acte de BARBU DELAVRANCEA

În conducerea Teatrului Național a existat — cu puține excepțiuni — printre atîtea alte idei fixe și aceea că spectacolul de deschidere ar fi o reprezentație sacrificată și atunci mai toți directorii ce s-au odihnit pe foto-

liul lui Ion Ghica au dăruit — din prea mult respect, probabil — seara de deschidere unei piese istorice românești. Este drept că o stagiune s-a deschis cu o piesă nouă, al cărei succes n-a fost deloc periclitat pentru că asupra ei s-a ridicat cortina prăfuită de o vară (*Moartea Cleopatrei*, direcțiunea Victor Eftimiu), dar tocmai ca să nu se mai întîmple asemenea accidente s-a revenit la vechea meteahnă.

În calitatea sa de novator al Teatrului românesc, d. P. Prodan a făcut nobilul efort de a alege în vacanța de un sfert de an o nouă veche piesă de deschidere, reușind astfel să dea cu un singur gest două lovituri : a dat noutate și nici n-a contrazis regula care cerea o vechitură. Această nouă dovadă a priceperii atragerii spectatorilor nu ne mai miră, după cum nu ne mai pot mira creațiile pe care, de peste 12 ani, le face d-na N. Peiov, superba achiziție a actualei direcțiuni. Te minunezi la început, apoi te obișnuiești și chiar excepționalul ți se pare normal.

Apus de soare nu este nici pe departe ceea ce ar trebui să fie, o dramă, așa cum și-a intitulat autorul lucrarea acum un sfert de veac, ci mai mult un fragment de frescă, schițat fără unitate, dar cu plăcute detalii.

Teatrul istoric își are tiparele lui, dar, prea adeseori, a fost confundat cu poemul, cu literatura propriu-zisă, depărtîndu-se de ritmica scenei. Maniera foiletonistică a bătrînului Dumas, vastele monologuri zvîrlite de Victor Hugo de pe pegasu-i prea fugos în dezlănțuirea-i romantică pentru a nu sări peste logica spectacolului, au cucerit la timpul lor spectatorii, dar nu au fost *teatru*. Despărțiți doar prin calitate, atît cei pomeniți, cît și ciracii lor, au fost poeți, dar nu dramaturgi. N-au cunoscut geometria spectacolului sau n-au voit s-o cunoască, iar pentru un monolog au sacrificat ritmica, au lîncezit acțiunea, înlocuind viața cu narațiunea.

În bună parte aceste defecte le găsim și în *Apus de soare*. Același abuz de monolog, de încremeniri retorice, aceeași lipsă de conturare psihologică a eroului, aceeași goană după frumosul literar. În trilogia sa, pe care a dorit-o triptic istoric, Barbu Delavrancea este un orator-poet, iar nicidecum un autor dramatic. Gîndul său de început va fi fost să dureze o frescă moldavă, dar în locul procedeului strîns, sobru, construit pe mișcare (sce-

nică și interioară), așa cum a procedat Shaw în *Sfînta Ioana,* Delavrancea a lăsat oratorul și poetul să brodeze. Sunt în acest poem fragmente de reală frumusețe poetică, sunt fraze care au puritatea sunetului de clopot turnat în bronz curat, după cum sunt însă altele al căror vocabular modern dă o supărătoare stridență.

Figura tumultuosului voievod al Moldovei era mult prea complexă pentru temperamentalul Delavrancea. Scurtul, dar atît de completul portret făcut de cronicar cerea pentru o reînviere o ascuțime, o tratare în adînc, cu totul contrarie dramatizatorului. Sunt încercări de subliniere a caracterului năvalnic, sunt cîteva accente epice, dar toate rămîn sub imaginea zugrăvită de Neculce. Singura latură subliniată frumos, cu multă finețe și pitoresc este senzualitatea (element ignorat voit, probabil, de d. M. Sadoveanu în romanțarea vieții Voievodului). Figura eroului n-are destulă viață și se îneacă între numeroasele personagii secundare. La impresia aceasta a colaborat și direcția de scenă, care a ignorat anume artificii necesare. Astfel, în finalul primului act, cînd din depărtări se apropie armatele de Suceava, boierii, urcați pe trepte, scrutează zarea, predominați de Ștefan. În loc ca voievodul să stăpînească gruparea, el e pe cea mai joasă treaptă, mic, insignifiant, adică diametral opus decît o cerea textul. La mizerul aspect contribuie și decorul, a cărui împărțire de simplistă simetrie poate servi ca model de banalitate și lipsă de inițiativă scenică. Reluată după doisprezece ani, piesa putea face obiectul unui efort de prezentare. Nu avem impresiunea că el a fost încercat, cu excepția interpretului principal.

Prin covîrșitoarea-i personalitate, Constantin Nottara plantase un Ștefan-Voievod care avea grandoare, dar o măreție pur a persoanei interpretului, ținînd de miraj, de o savantă modulare și un joc de multiple și stăpînite resurse. Interpretul de azi, d. Gh. Calboreanu, a avut de luptat atît cu persistenta amintire a maestrului, cît și cu diferența de temperament, de debit și de joc. Dublînd pe regretatul Aristide Demetriade în *Vlaicu-Vodă,* d. Calboreanu, cu ani în urmă, a reușit nu să întunece armonioasa realizare a predecesorului, dar să redea un nou și foarte valabil Vlaicu. Dublarea unui rol, mai ales cînd vine după o interpretare ce s-a cristalizat, este una din cele mai grele și mai ingrate sarcini. Cel care a acceptat prima interpretare cu greu va primi o alta nouă. În a-

cest refuz intră laolaltă obișnuința, lenea unei revizuiri și mai ales o notă de comod conservatorism. Cu toate aceste piedici d. Calboreanu a reușit să-și impuie interpretarea sa viguroasă dată lui Vlaicu. În noua sa dublare, d. Calboreanu, din motive pe care nu le putem ști, a ezitat, a fost dominat de amintiri, a căutat să se integreze în rol prin utilizarea mijloacelor aparente ale maestrului. Poate că d-sa a voit să dea prin jocul său o continuare de manieră a înaintașului, încercînd astfel începutul unei tradiții de interpretare cît mai exactă a creatorului, așa cum în mică parte s-a reușit în Caragiale. Interpretul de azi n-a ținut seama însă că maestrul Nottara (ca și Demetriade) era un artist cu mult prea personal în sublinierea (nuanțarea) frazei, pentru a putea fi reprodus și a încercat să lupte cu inimitabilul (utilizarea prea deasă, poate, din ultimii ani, a onomatopeielor nu poate conta în „maniera“ maestrului). D. Calboreanu este un încercat fruntaș al falangei tinere și o serie de remarcabile realizări sunt dovada biruinței sale, dar realizarea lui Ștefan-Vodă nu adaugă nimic laurilor cîștigați pînă acum. Impresia că d. Calboreanu este un admirabil interpret al eroilor umili (ce frumoasă scară de variație între Vlaicu și încăpățînatul din *Omul cu mîrțoaga)* și că nu are panașul eroilor epici am notat-o și în *Avram Iancu,* iar interpretarea din *Apus de soare* ne-o întărește.

Din restul numeroasei distribuții vom nota pe Țugulea (d-na Victoria Mierlescu), Doamna Maria (singurul rol de munteancă dat d-nei Sorana Țopa pentru că are accent moldovenesc), Clucerul Moghilă (d. Aurel Athanasescu), uneltitorul (I. Grigoriu) și Oana (d-ra Eugenia Popovici).

Restul ansamblului a contribuit la o onestă defilare a personagiilor, cu excepția d-rei Nora Peiov, care a fost remarcabil de slab, dovedind astfel o consecvență impunătoare.

Decorurile, foarte 1909, au subliniat sacrificiile pe care Teatrul Național înțelege să le facă pieselor din — cum scrie d. Prodan în program — repertoriul clasic românesc.

(*Vremea*, an. IX, nr. 455, 20 septembrie 1936, p. 9)

AVARUL de MOLIÈRE, în traducerea d-lui TUDOR ARGHEZI (Teatrul Național)

D. P. I. Prodan, fidel înțelesului pe care directorul îl acordă cuvîntului *premieră*, a oferit reluarea *Avarului.*

Pentru o scenă cu subvențiile și avantagiile celei conduse de d. P.I.P., precisa misiune culturală a Teatrului Național ar putea fi realizată fără eforturi sau anemieri. Una din primele măsuri ar fi aceea de a da anual cîte un ciclu Molière, Shakespeare și Caragiale. Aceste trei cicluri s-ar desfășura în spațiul unei luni (36 spectacole), servind deopotrivă cultivarea spectatorilor, cît și fixarea unei permanente și unitare interpretări a celor trei clasici. Bineînțeles, nu poate fi vorba — cum s-a crezut acum cîțiva ani, cînd Molière fusese luat în antrepriză, reprezentînd *Divertismente,* dar ignorînd *Mizantropul,* — de reprezentarea integrală a operei, ci de o severă selecționare, pe care atît d. Ion Sadoveanu, Directorul General al Teatrelor, cît și d. profesor Ion Petrovici o pot face. Într-un asemenea caz, d. P.I.P. ar afla cu surprindere că *Avarul* nu are nici importanța *Mizantropului,* nici a lui *Tartuffe. Avarul* nu este o piesă, ci un rol reliefat pe un fond, pe care sunt schițate sumar, cu foarte multe locuri comune și împrumuturi, o serie de personagii-păpuși. Chiar și personajul central nu este trasat complet, unitar, ca Alceste sau Tartuffe, și Molière, de dragul unei scene — mai precis, a cîtorva replici comice — contrazice caracterul personagiului. Astfel, *avarul Harpagon,* care umblă îmbrăcat ca un serv, are în același timp un important personal, compus din un intendent, doi lachei, și un bucătar. Are, de asemeni, caleașcă și doi cai, pe care nu-i folosește, nu-i hrănește, dar îi ține totuși. Contradicțiile acestea sunt importante și împiedecă unitatea tipului creînd în același timp și actorului imposibilitatea unei interpretări rotunde. *Avarul* este o serie de scene făcute fiecare cu siguranța meșteșugului și reluarea efectelor comice din precedente lucrări, iar peste toată acțiunea nu predomină procesul avariției, portretul zgîrcitului — cum, de exemplu, în *Tartuffe* domnește fățărnicia — ci o intrigă în care unul din momentele culminante este scena de gelozie dintre tată și fiu pentru aceeași fată. Ne pare rău că nici de data aceasta nu suntem de acord cu aprecierile critice ale d-lui P.I.P. și regretăm cu atît mai

mult, cu cît d-sa va rămîne cu impresia că avem sau am avut ceva personal cu Molière.

Defectele construirii personajului silesc pe interpretul lui Harpagon la o linie de jos care să mascheze golurile. Trecuta interpretare a d-lui Ion Brezeanu avea pentru public prestigiul unei firme apreciate și simpatia pentru atît de personalele-i note guturale. D. Ion Finteșteanu, actorul deținător al rolului, a arătat o foarte conștiincioasă studiere a detaliilor și a adus cîteva gesturi și sublinieri, care sunt dovada seriozității meșteșugului d-sale, dar dozajul nu a fost supravegheat cu toată atenția. Astfel, gestul și mimica cu care însoțește faimosul „Fără zestre!“ nu a fost realizat în crescendo, ci repetat la fel. În nu mai puțin faimosul monolog al descoperirii furtului (monolog haotic și absurd, dar foarte teatral) d. Finteșteanu a fost predominat de greutatea ritmului. *Avarul*, repetăm, este un rol făcut din bucăți și numai o foarte mare autoritate a actorului poate întregi ceea ce nu a completat Molière. La Comedia Franceză, d. Denis d'Inès și-a dat seama că o interpretare realistă nu se poate susține și a făcut o compoziție *de stil*. Nu trebuie uitat că sexagenarul comedian francez avea în avantajul său autoritatea numelui, experiența și mai ales tradiția unei interpretări, pe care a perfectat-o. Un *atout* în minus d. Finteșteanu îl are și în glasul său tenorial, mult prea tînăr față de personaj. Cu toate greutățile enumerate sau, mai bine-zis, tocmai din cauza lor, interpretarea d-lui Finteșteanu este meritorie.

Din restul ansamblului, destul de bine pus la punct, notăm pe d-nele Sonia Cluceru, Elvira Godeanu, Marieta Luca și d-nii A. Pop-Marțian, Baldovin și Brancomir (excelentă mască).

Pentru a aduce o notă nouă, regizorul spectacolului, d. Ion Șahighian, a încercat o dinamizare vizuală cu ajutorul unei scene turnante, amplificînd furibunda căutare a comorii furate prin fuga lui Harpagon prin toată casa. „Găselnița“ d-lui Șahighian denotă o frumoasă intenție de înnoire și, din punct de vedere tehnic, a fost bine realizată, dar nu credem că era necesară tocmai la Molière, unde se impune un stil de joc și montare proprie, perfect corespunzător textului. Dinamizarea cinematică a decorului cere un alt ritm de joc și ne îndoim că o modernizare a textului lui Molière i-ar putea mări valoarea (gîndiți-vă numai la acel simplist deznodămînt al

regăsirii întregii familii după clasicul naufragiu). A aduce în Molière o notă nouă înseamnă mai curînd a-l relua în ritmul de joc al timpului lui.

În orice caz, dacă realizarea d-lui Șahighian nu se încadrează în ritmul textului molieresc, ea denotă muncă, dor de realizări noi și reale însușiri, ceea ce e mult și îmbucurător. Traducerea d-lui Tudor Arghezi, colorată și cursivă.

(*Vremea*, an. IX, nr. 457, 4 octombrie 1936, p. 10)

TROILUS ȘI CRESIDA, comedie în 3 acte de SHAKESPEARE, în traducerea lui EM. CIOMAC (Teatrul Național)

Este curios cum d. Paul I. Prodan, deși coleg cu Shakespeare — amîndoi dramaturgi, amîndoi directori — are față de colegul lui mai mare — numai ca vîrstă, bineînțeles — o dublă atitudine. În adevăr, d. Paul I. Prodan vrea, cu toată bunăvoința, să-și lanseze confratele, iar pe de altă parte, îl prezintă mutilat, deși nu vedem să fi fost de principiul amputării, chiar a celei neapărat necesare în cariera sa dramaturgico-cronicărească. Afirmăm acest lucru bazați pe faptul că d-lui Paul I. Prodan i s-au jucat piese și i s-au publicat cronici.

A recunoaște că Shakespeare este „*desăvîrșitul maestru al artei dramatice*“, și, în același timp, a interveni, tot așa de convins, cu noi și proprii „desăvîrșiri“, zebrînd textul ca un cazac cu cnutul spatele unui mujic, e straniu. Motivele acestei hirurgii ar consta în *ininteligibilitatea textului, lungimea aceluiași text periclitînd prinderea ultimului tramvai, oboseala spectatorului* și alte criterii artistice de aceeași greutate.

Această agresivă colaborare nu se face numai la noi, iar dacă am fi să ne comparăm cu alții, de pildă cu francezii, apoi desigur că, în genere, am apărea destul de respectuoși față de autorii străini. Francezii adaptează traducerile cu o intransigență asemuitoare ca elan celei americane, dar avînd în avantaj acel simț al echilibrului și claritatea atît de proprie rasei, calități ce n-au trecut încă oceanul.

Majoritatea oamenilor de teatru au tăiat, taie și vor continua căsăpirea textului shakespearian, pe motivul lungimii și neclarității. Craig afirmă că totuși se poate reprezenta integral orice piesă de Shakespeare în cadrul unei seri, dar cu condiția unui joc viu, nedeclamator și fără inutile pauze. În ceea ce privește neclaritatea, tot Gordon Craig observă că nu *sabrările* vor mări înțelegerea. Tot Craig, și înaintea lui Goethe și apoi Tieck, crede că opera lui Shakespeare nu este pentru scenă, ci pentru cetit, pentru văzut cu ochii minții, iar „acele pasagii care sunt esențialmente scenice și concepute în vederea scenei nu sunt decît părțile ce se improvizau, iar ca exemplificare dă marea diferență dintre cele două texte *Hamlet (1603 și 1604)*, unul destinat vulgului, iar celalt cizelat cu artă, destinat lectorului. Spectatorului îi revine sarcina să vadă cît pierde Poetul din Shakespeare la scenă, cît cîștigă autorul de comedie și partea de improvizație actoricească și probabil că dreptatea va fi de partea lui Craig.

Dar să revenim la *Troilus și Cresida* în versiunea Teatrului Național.

Acțiunea se petrece în Troia și în lagărul asediatorilor, iar conflictul, anunțat de altfel prin titlul lucrării, îl formează dragostea dintre Cresida și Troilus.

Piesa este făcută într-un deconcertant zigzag, formînd mai repede o frescă trasată cînd caricatural, cînd statuar, cînd realist, și pictată într-o uluitoare policromie cu armonii și detonări, cu nuanțe de la azur pînă la... cafea.

Ceea ce predomină este o vervă tumultuoasă și pamfletară, care vine șuvoi și a cărei forță se păstrează azi, după trei veacuri, intactă.

Parodierea numai a eroilor Eladei, transformați în cavaleri medievali, arată o favorizare a troienilor, care se răsfrînge asupra liniei, iar parodia, în loc să înglobeze totul, rămîne parțială.

Prin intermediul bătrînului Pandarus, Cresida și Troilus sunt amanți, dar Cresida trebuie să părăsească Troia și să se ducă la tatăl ei, care se află în lagărul grec. Jurămintele-i de fidelitate sunt anulate de frumosul grec Diomede, iar Troilus este martor acestei scene. Cu primul prilej, își ucide în luptă rivalul și reintră în Troia, ducîndu-și durerea și izgonind pe mijlocitorul Pandarus, care, rămas singur, se plînge de ingratitudinea cu care a fost răsplătit și oferă publicului să-i lase moștenire toate

bolile de care s-a molipsit în această meserie, cu condiția să nu-l fluiere prea tare.

Paralel cu dragostea dintre Troilus și Cresida, autorul prezintă comic toate intrigile din lagăr, comentîndu-le cu un sarcasm admirabil prin bufonul Thersit.

Teatrul Național a pus accentul prim pe elementul eroic, oferind lupte în genul umbrelor chinezești sau inventînd tablouri de basorelief uman și, prin această încercare de grandoare, denaturînd textul și ritmul. Montarea, constînd mai mult din fundaluri puse între cadrul fix a două coloane, a adus cîteva tablouri frumoase, din care vom cita acel al cetății — italienizat, dar colorat în acel ocru pe care pictorul Traian Cornescu îl mînuiește cu atîta rară sensibilitate.

Dorul de fast prin orice mijloc a făcut însă să prezinte pe Cresida și Diomede într-un decor de balcon, foarte *Romeo și Julieta,* cînd acțiunea se petrece *în lagăr*. Finalul lui Shakespeare a fost tăiat și Pandarus înlocuit prin războinicul care spune prologul. Față de acest fel de libertăți, nu poate fi vorba de un text de Shakespeare, ci de o adaptare a Teatrului Național, ceea ce este cu totul altceva.

Spectacolul a plăcut însă și în aceste condițiuni, iar meritul fără îndoială, revine echipei de actori, care, și în alte rînduri, au arătat că știu să joace teatrul lui Shakespeare.

În rolurile titulare, d-ra Elvira Godeanu și d. G. Vraca au adus interpretarea cerută de text. D-ra Godeanu a însoțit cuceritoarea-i apariție cu un joc plin de ingenuă cochetărie, de acea eternă inconștiență feminină, care a pus coarne tuturor, în toate veacurile, iar d. Vraca a dat un cald și apoi furibund Troilus, dominîndu-și tot rolul.

Din restul numeroasei distribuții, se plasează în frunte d. Ion Manu, al cărui cinic comentator Thersit este o admirabilă realizare, prin tonul, măsura și extrema naturalețe cu care a știut să-l interpreteze.

Din cînd în cînd, prin realizări de mare valoare (vă reamintiți *Noaptea Regilor?),* d. Ion Manu apare ca un repros pentru toți cei ce n-au utilizat, așa și atît cît trebuie, talentul său.

D. Victor Antonescu a adus verva d-sale în Pandarus, d. A. Pop-Marțian a dat un șiret Ulysse, d. Grigoriu, o excelentă caricatură a înțeleptului Nestor, d. Gr. Mărculescu, un foarte pitoresc Ajax, d. Aurel Atanasescu, un

leal și masiv Hector. Adecvați rolurilor, d-nii V. Lăzărescu, O. Brădescu, Al. Critico, Fl. Scărlătescu etc. În această parodie a antichității, ideea de a încredința caricatura frumoasei Elena d-rei Nora Peiov a fost excelentă, iar interpretarea leit ceea ce trebuia. Marea noastră actriță a mai făcut o creație.

Montarea d-lui Soare Z. Soare a arătat grijă de grupări, stăpînirea figurației, jocul frumos al costumelor colorate vioi, buna împărțire a luminii (ceea ce cu imperfecta instalație a Teatrului Național nu este puțin) și acel *fini* pe care îl au în genere spectacolele regizate de d-sa.

Reproșul pe care îl facem d-lui Soare Z. Soare nu este de a fi dat un spectacol slab, ci un altul decît cel pe care îl promitea afișul.

După cum Venus de Milo n-are nevoie de institute de înfrumusețare, credem că nici Shakespeare n-are nevoie de acele mici adausuri sau tăieri, făcute pe ici pe colo, în punctele esențiale.

Frumoasă, plină de culoare și nerv, traducerea fragmentată a d-lui Ciomac.

D. Paul I. Prodan tot nu se convinge să reînființeze editura Teatrului Național? Întîmplarea a făcut să avem cîteva traduceri excelente, care ar onora tiparul și ar umple un gol de care altădată Teatrul Național se ocupase cu mult succes.

Ultima premieră a Teatrului Național a avut repetate aplauze la scenă deschisă.

(*Vremea*, an. IX, nr. 458, 11 octombrie 1936, p. 10)

LOULOU POPESCU și *MANECHINUL SENTIMENTAL* de d-l ION MINULESCU (Teatrul Național)

Ideea — în sensul de prim enunțător la noi — creării unui repertoriu permanent al teatrului românesc aparține romancierului Liviu Rebreanu și rînd pe rînd ea a fost înfiată de funcționarii guvernelor odihniți pe fotoliul lui Ion Ghica.

Actualul director, care este un prieten al ideilor tot așa pe cît a fost și un redutabil critic sau viguros dramaturg, a ghicit dreptatea romancierului și, ca toți predecesorii, a adoptat ideea, denunțîndu-se ca tată. Pentru

realizarea ei însă d-l Paul I. Prodan a ocolit întrebuințarea unei alegeri proprii — dovedind astfel o frumoasă și meritorie critică — și a adoptat sistemul „pe încercate", dovedit infailibil în materie de pepeni.

Fidel acestui principiu de selecționare, d-l P. I. P. era cît p-aci să reia teatrul lui Haralamb Lecca. Tot cercetînd vechile repertorii, d-sa, să nu vă mire, va ajunge într-o bună zi să descopere și teatrul conului Vasile ot Mircești, căci d-l P. I. P. este un neobosit cercetător, iar faptul că nu a descoperit un nou continent se datorește numai întîmplării nefavorabile care a epuizat stocul prin Columb, Magellan și impostorul Vespucci. Sortit deci să descopere doar „cosmosul teatrului", d-l P. I. P. s-a sacrificat cu o serafică bunăvoință, căci d-l P. I. P. este (rog culegătorul să fie de extremă atenție) pur. Este drept că avem mulți alți puri, dar d-l P. I. P. se remarcă, e un fruntaș.

Renunțînd cu regret la Haralamb Lecca, directorul teatrului s-a tot gîndit și a tot căutat, pînă a găsit *Apus de soare*, iar acum, după o bună duzină de ani, ne redă *Loulou Popescu* și *Manechinul sentimental* de d-l Ion Minulescu.

Multipla personalitate a d-lui Ion Minulescu este mult prea cunoscută și definitiv consacrată pentru a-i adăuga sau rupe din strălucirea ei. Împămîntenitor al simbolismului, războind cu versu-i atît de clar, cu butadele și cu faimosul fular desfăcut ca o flamură, poetul a cucerit destul de devreme aureola publică a poemelor scrise pentru mai tîrziu și azi poeziile blestemate, ce păreau șarade în 907, le știe orice licean care nu-i corigent la română. Aceeași bravadă temperamentală împinge poetul în domeniul romanului și îl face să dea faimosul *Roș, galben și albastru,* îngrozind moraliștii profesioniști și eroii de la serviciul etapelor, fiecare posesor a cîte șapte suflete, toate războinice, pentru că de aramă.

Poetului romancier s-a adăugat dramaturgul și sub flamura ecoseză a fularului a apărut în fața moraliștilor o nouă blasfemie. O deocheată cîrciumă de port cu porumbițe foarte maculate și cu brutalități de ton ce acopereau destul de străveziu fondul romantic al autorului. Cu toate lipsurile lor, profesioniștii moralei au ghicit acest romantism și cea de-a treia revoltă abia s-a ridicat la protest, un biet protest anemic ca și cel care l-a făcut.

Loulou Popescu nu este doar „o glumă", cum cu atîta modestie a calificat-o autorul, ci un vioi act, care, mai puțin șarjat în ton, ar cîștiga și mai mult. Loulou este ca Mouche a lui Maupassant, o fetișcană care adoră „artiștii" și nu le poate rezista, un fel de comunistă *avant la lettre*. O întîlnește un om de treabă și o ia de nevastă, dar Loulou plictisindu-se, fuge la amanții ei, care conving pe Loulou să se întoarcă la bogatul ei soț, în căminul căruia pe rînd boemii vor veni să-i alunge plictisul, ca înainte, dar fără riscul sărăciei.

Scris cu vervă, actul acesta ar fi un excelent libret de operă (o *Bohema* autohtonă), iar amplificat ar da o frescă de mult pitoresc.

Manechinul sentimental are aceeași amprentă a vervei maestrului, dar, cu toată abilitatea motivării, construcția e vizibil arbitrară și caracterele trasate mult prea pe voia autorului.

Un tînăr autor, vrînd să-și schimbe personagiile recrutate pînă atunci doar din lumea boemei, vrea să înlocuiască cadrul modest cu acela fastuos al „lumei bune". În acest nou mediu va găsi noua eroină, pe care o crede unul din acele „manechine reci expuse în magazinele de modă". Contactul cu lumea selectă îl ia prin telefon, invitîndu-se la Jeana Potopeni, care este „sută-n sută" boieroaică și oferindu-i să-l documenteze.

Inițierea naivului psiholog se face pe căi foarte democratice și se termină ca orice capriciu.

Dramaturgul se va întoarce în lumea teatrelor și cafenelelor, iar eroina, „femeia din lumea mare care crezuse că poate deveni și *manechin sentimental* reintră în vechea ei vitrină de sticlă, ca orice alt manechin de modă".

Scrisă dintr-o aruncătură de condei *Manechinul sentimental* este mai mult o schiță. Trecînd peste neveridicul situației, care se răsfrînge și asupra caracterului eroinei, dialogul merge vioi, dar nu neforțat, iar acțiunea se desfășoară în salturi, neputînd motiva îndeajuns actul doi (căderea distinsei doamne). *Manechinul sentimental* lipsește de o tonalitate egală atît în personagii, cît și în acțiune. Reluată de autor și revăzută după 14 ani, comedia s-ar fi prezentat probabil cu mult superi-

pară, dar, după cîte știm, d-l P. I. P. a voit să facă o surpriză autorului și nu i-a anunțat lăudabila intenție.

Ce ni se pare curios este cum d-l P. I. P. nu a apelat la d-l Ion Minulescu, comandîndu-i o nouă piesă sau măcar interesîndu-se dacă nu cumva ar avea, fie gata, fie pe șantier, o nouă lucrare. O nouă piesă de d-l Ion Minulescu ar fi fost o mai mare atracție decît o reluare.

Interpretarea celor două comedii nu a adăugat nimic meritelor interpreților. Aceleași decoruri sau cel puțin aceeași impresie.

(*Vremea*, an. IX, nr. 459, 18 octombrie 1936, p. 9)

CHESTIUNI FAMILIARE, comedie în 3 acte
(Teatrul Național)

Reprezentarea comediei *Chestiuni familiare* verifică o dată mai mult necesitatea egalului aport al autorului, regizorului și interpretării pentru obținerea acelui tot perfect armonic care trebuie să fie spectacolul, efect care a lipsit luni seara primei noastre scene.

Comedia d-lui Tudor Mușatescu nu este o premieră, ci reluarea sub alt titlu a comediei *Sosesc deseară*, reprezentată cu patru ani în urmă la Teatrul Regina Maria, în abila regie a d-lui Ion Iancovescu și excelenta interpretare a d-lor V. Maximilian, Ion Iancovescu și Ion Talianu.

Acțiunea se petrece într-un cadru provincial, cu tipuri mediocre, luate din viață cu defectele, calitățile, ridicului și vulgaritatea lor specifică, prinse într-o linie caricaturală, a cărei vervă se ridică pe alocuri (povestirea chefului) la amploarea caragialiană. Un tată puțin maniac, puțin megaloman, prezident de ligi moraliste, un băiat student la Paris, care după clasica decepție amoroasă se reîntoarce la nu mai puțin obișnuita dragoste curată a verișoarei, o mătușă cartoforească, care umblă după măritiș, formează grupul central.

În ceea ce privește construcția piesei am reproșa autorului utilizarea anumitor poncife, cum este de pildă scri-

soarea pe care Lolote a scris-o amantului de inimă și o trimite din greșeală celui „cu franci“, procedeu teatral care nu este de talia talentului d-lui Mușatescu, dar pe care îl răscumpără printr-altă scenă de reală calitate (traducerea scrisorii pe care o face bătrînului fata).

Chestiuni familiare este comedia în care se oglindesc defectele, calitățile și posibilitățile autorului cu mult mai mult decît în celelalte lucrări și, privind clar, nu defectele predomină în teatrul d-lui Mușatescu, ci exagerata sa complezență față de public.

Ceea ce este curios este faptul că spectatorii de la *Titanic vals*, marele succes al Teatrului Național, au fost jigniți de vocabularul din *Chestiuni familiare*. Este curios pentru că materialul este același, cu diferența că în *Titanic* erau replici de o supărătoare trivialitate (aduceți-vă aminte de jurnalul pe care tot citindu-l soțul i se reproșează că îl mototolește de nu mai este întrebuințabil nici chiar de o anume manieră), cu mult mai supărătoare decît *Sosesc deseară*.

Reamintim că la prima ei prezentare comedia a fost departe de a constitui o cădere — probă o avem de altfel și în reluarea ei la Teatrul Național — fapt care denunță nu inferioritatea textului, ci a ritmului de joc. Interpretarea din *Chestiuni familiare* a fost șarjată, iar ritmul de comedie bufă. Verva inegalabilă a d-lui Iancovescu, bonomia d-lui Maximilian și humorul lui Ion Talianu au lipsit, după cum a lipsit acea vioiciune dată întregului, cu singura excepție a d-nei Sonia Cluceru. *Chestiuni familiare* este o înfrîngere a echipei de comedie a Teatrului Național, deși cuprindea reale și încercate talente, iar reprezentarea ei în aceste condițiuni o generală greșeală.

Decorul d-lui Traian Cornescu — adecvat. Un creion bine ascuțit pentru tăierea scenei chefliilor — cu mult inferioară descripției chefului — și sabrarea cîtorva replici „prea sărate“, o domolire a șarjei jocului și acea corectare pe care actorul o aduce interpretării după luarea contactului cu publicul, vor remedia în parte impresiunea premierei.

(*Vremea*, an. IX. nr. 464, 22 noiembrie 1936, p. 10)

IN AMURG, piesă în cinci acte de GERHART HAUPTMANN
(Teatrul Regina Maria)

„Patriarhul literaturii germane", laureat al Premiului Nobel în 1912 și încununat cu 24 de ani mai tîrziu, în chiar ziua împlinirii celui de-al șaptezecilea an de viață, cu Premiul Goethe, Gerhart Hauptmann este în sfîrșit reprezentat și pe malurile Dîmboviței și — lucru nu prea des — foarte bine reprezentat.

Scriitor de școală naturalistă, plin totuși de acea romantică pur germană, Hauptmann, autor al unei voluminoase opere, compusă din romane, nuvele, poezii și teatru, înfruntă pentru prima dată scena cu drama *Înainte de răsărit*, piesă care printr-un imens scandal situează pe autor ca șef al tinerei generații dramaturgice. Lucrarea care îl consacră și care este unanim clasificată drept capodopera teatrului social, *Țesătorii*, o vastă frescă a vieții populare, [este] de o impresionantă forță. Elanul revoluționar al lucrării a fost întîmpinat cu toate onorurile de cenzură, combătut de clanurile adverse, autorul injuriat, dar cu timpul toate aceste neajunsuri s-au rezumat la valoarea lor de incident, iar piesa a rămas și model al genului și cea mai de seamă lucrare a lui Hauptmann.

De la *Țesătorii*, Gerhart Hauptmann părăsește naturalismul, trecînd în plin romantism cu *Hannele Mattern*, asemeni lui Zola cu *Le rêve*, intrînd apoi în plin simbolism cu *Clopotul scufundat*. și sfîrșindu-și zigzagul prin întoarcerea la naturalism, situîndu-se între Zola și Ibsen.

În amurg este ultima piesă, iar titlul vine ca un răspuns parcă la cel al piesei de debut : *Înainte de răsărit*.

Pesimistă și acționînd sub conducerea unui implacabil destin, acțiunea cuprinde tragedia unui septuagenar îndrăgostit de o fată de douăzeci de ani. În fond, este vechea poveste de iubire : „un băiat iubea o fată", înnoită de Hauptmann prin îmbătrînirea lui Romeo cu o jumătate de veac. Septuagenarul prezident Clausen, de matusalemică vigoare, și-a găsit sulamita reîntinerirei în Inken Peters, nepoata unui grădinar. Ideea de mezalianță, teama micșorării moștenirii, gelozia înlocuirii, adică tot egoismul sub multiplele-i forme, fac pe copii lui Clausen să se opuie acestei legături. Singurul uman este fiul cel mic, frate al Cordeliei Regelui Lear. Opunerea îndîrjește patima bătrî-

nului, iar dăruirea bijuteriilor fostei lui soții lui Inken revoltă pînă la ultima cruzime pe copiii care cer punerea sub interdicție.

Clausen a condus 50 de ani oameni și instituții, a cunoscut lupta acerbă, dar nu învingerea. Clausen a fost luptător norocos, dar nu un luptător abil și vestea primei lui înfrîngeri îl prăbușește.

Piesa se termină aci, dar autorul a voit să o ducă mai departe, adăugîndu-i balastul unui final prevăzut de spectator, prea clar pentru a nu fi inutil. Scena în care Clausen înnebunește formează adevăratul punct terminus al dramei, sugerînd tot restul.

Dacă piesa sfîrșește prea tîrziu, mai are defectul că începe prea devreme. Tot actul prim nu este decît o greoaie prezentare, neconținînd decît două scene de teatru. Odată însă pornită acțiunea propriu-zisă (actele II, III și IV), dramatismul se afirmă într-o creștere puternică și impresionantă.

Ne îndoim că publicul va privi așa cum a voit autorul acest caz Clausen, foarte posibil, dar totuși greu de acceptat. Gîndiți-vă că atunci cînd mama lui Inken se năștea, prezidentul Clausen mergea spre acel *mezzo del camino* cu droaia de copii după el și nu în sine dragostea lui miră, ci aceea a lui Inken pentru el. Vălul Mayei căzut peste septuagenarul Clausen e logic, dar peste ochii adolescentei e mai greu de primit, cu atît mai mult cu cît ea simte o dragoste normală. Dacă acestea sunt o parte din obiecțiunile pe care le aducem piesei, față de interpretare se cuvin neprecupețite laude.

D. G. Storin înscrie cu Clausen cea mai de seamă realizare scenică a carierei sale. Niciodată masivitatea jocului d-sale nu a fost mai spiritualizată ca în acest rol, în care interpretul are de parcurs ampla și variata linie cuprinsă între romantism, piesă modernă și tragedie. Un Romeo de 70 de ani este mai mult decît o piatră de încercare pentru un actor, prin neobișnuitul poziției care pretează, cu cel mai mic gest sau intonație neexactă, la ridicul. D. G. Storin a trecut eroul prin diferitele-i etape sufletești cu o siguranță, cu o măiestrie, culminînd în scena demenței, ce nu pot fi cuprinse decît în cuvîntul *creație*.

Rolul Inken, greu mai ales prin neobișnuitul situației, oferă o primă linie de interpretare, albă, copilăroasă, o adorație complet lipsită de orice adiere carnală. Linia aceasta, care nu e a autorului, dar care explică mai ușor

iubirea eroinei pentru Clausen față de spectator, era mult mai ușoară. D-na Marietta Anca a ales-o pe cealaltă, o Inken căreia vigurosul septuagenar îi inspiră o dragoste completă, predominată de feminitate, și a reușit să dea rolului o realitate cu mult mai mare decît a textului.

Restul ansamblului a evoluat cu o exactitudine remarcabilă.

D-nele Nelly Sterian, Mania Antonova, Dina Cocea, Mitzi Ignătescu și d-nii Tony Bulandra, Ion Talianu, Eterle, V. Romano, Enescu, Nae Bulandra și Al. Stoianovici (un debut cu calități) au adus o perfectă contribuție sub conducerea regizorului Victor Ion Popa. D.V.I. Popa, regizorul care întrunește deopotrivă literatul, plastica vizuală și o experiență pur scenică, controlată prin cîteva excepționale realizări de ritm (*Karl și Anna*, *Șoarece de biserică*, *Simunul* etc.), a adus o serioasă și vizibilă contribuție în realizarea spectacolului atît ca gradație de joc, cît și ca decoruri, pe care le-a încadrat într-un arc ogival, repetat în restul decorurilor ca un *leit-motiv*, și a cărui severă linie cadrează cu textul, cu sufletul piesei. De asemeni, trebuiesc subliniate efectele de lumină care au creat atmosfera, *mărind, apăsînd înțelesul textului*.

În amurg este un spectacol ce merită a fi văzut pentru marea realizare a d-lui G. Storin și corecta prezentare generală.

(*Vremea*, an. IX, nr. 464, 22 noiembrie 1936, p. 10)

LUPUL ȘI SANIA, comedie în 3 acte și o paranteză de d-l MIRCEA ȘTEFĂNESCU (Teatrul Regina Maria)

În noianul farselor și comedioarelor ungaro-vieneze, toate croite pe același calapod și cu aceleași personagii, succesul comediei d-lui Costăchescu, piesei d-nei Claudia Millian și recent al comediei d-lui Mircea Ștefănescu nu poate decît să bucure.

Dacă la Teatrul Național prioritatea — de bine, de rău — se dă pieselor românești, companiile particulare, nefiind subvenționate, recurg mai bucuros la un fleac ce a avut succes pe scenuțe străine decît la o comedie românească, pentru simplul fapt că fleacul a fost experimentat.

De la experiența acelei admirabile *Comedii a zorilor*, cînd, făcînd haz de necaz, am sărbătorit în această pagină jubileul de 7 (șapte) reprezentații, Mircea Ștefănescu s-a învățat minte și scrie pentru public, dozînd cu meșteșug creșterea acțiunei care va aduce spectatorului lacrima în colț de geană *(Veste bună)* sau îl va face să izbucnească în rîs plin, ca la comedia *Lupul și sania*.

Noua comedie este brodată pe tema fatalității coarnelor, pledînd oarecum pentru tactica de neagresiune, cu care, poate, sunt mai puține șanse de pierdere. Nu aceasta este părerea lui Marinică Popescu, proaspăt milionar și fost umil slujbaș. Norocul lozului i-a dat încredere în steaua lui, atîta încredere încît desfide eventualitatea excrescențelor frontale. În cursa asta a fericirii lui, simple și abundente, Marinică se crede surprins de lup, de veșnic hămesitul Don Juan și disperat zvîrle cu tot ce are la îndemînă să distanțeze jivina. Cumnata, soția fratelui mort, cumnata, sora nevestei lui, și nepoata îndestulează pe urmăritor fără voie și Marinică își pipăie îngrijat fruntea. Tot „carnajul" a fost inutil, deoarece lupul „ o au cunoscut pre ea" înainte de a deveni soția lui Marinică.

E un fond trist în această glumă atît de amuzantă ca formă. Cu excepția unor lungimi, ce au fost tăiate (din actul prim), comedia crește vioi, rotunjindu-se într-un amabil final care împacă și lucrurile și tonul, cîteodată prea „parlamentar", dar mereu plin de haz, de veridic și de pitoresc, al eroului.

Teoria apărării diplomatice a lui Marinică este o poemă de naivă bună-credință, iar d-l V. Maximilian, care l-a interpretat, a știut să evidențieze personajul pînă la ultimul amănunt comic ; d-l I. Talianu a *campat* (rog nu mă spuneți maestrului Pisani !) *un rond de cuir* autentificat de la ghetele cu gumilastic, pînă la ochelarii cu șiret, cu o vervă paralelă celei a d-lui Maximilian. Frumos, ușor blazat de atîtea cuceriri, donjuanul d-lui Nove e credibil și ca fizic și ca manieră.

Pentru a fi consecventă dialogului final d-na Marguerite Romanne a interpretat o „madam" Marinică la care ghicești pensionul, dar a cărei „aventură de fată" a făcut-o să accepte, ca o expiere poate, mariajul cu „fericitul cîștigător". Este o interpretare logică, la care d-na Romanne a adus o conformă exteriorizare. În rolul nepoatei, rol gras și totuși — fiind pe două registre — greu,

d-na Tanți Cocea a fost de o cuceritoare prospețime, repurtînd un real succes.

Ansamblul feminin se completează prin d-na Tanți Economu, de la Teatrul Național, în rolul unei cumnate care nu e la prima întîlnire cu lupul și mărturie îi stă eleganța garderobei, d-na Raura Glăjaru, ale cărei aptitudini ar putea fi folosite mai des, d-ra Renée Presiano care justifică apetiturile șefului de birou și d-ra Emilia Predescu, o delicioasă nepoată de la Oltenița, care scapă cu... fața curată, fiind trimisă la urma sa.

Direcțiunea de scenă a d-lui V. Maximilian a dat ritmul amuzantei comedii cu competența regizorală cunoscută și apreciată.

Aprecierile subsemnatului asupra decorurilor riscînd să fie... interesate, punem prudenți punct.

(*Vremea*, an. X, nr. 482, 4 aprilie 1937, p. 11)

TOPAZE, comedie în 4 acte de MARCEL PAGNOL (Teatrul Regina Maria)

Grafic, teatrul lui Marcel Pagnol apare asemeni unui zigzag de surprinzătoare inegalitate.

Îmbibată de lirism minor și împiedicîndu-se într-un ieftin melodramatism, prima piesă, *Jazz*, nu a putut aduce decît constatarea unui bun meșteșugar al dialogului, ceea ce nu însemna prea mult. Surpriza a fost cu atît mai mare cînd, peste doi ani, Pagnol prezintă *Topaze* cu un succes răsunător, anunțîndu-se drept regeneratorul comediei de moravuri. Cele două piese care au urmat s-au menținut prin pitorescul frescei personagiilor de ordin secund, care aduceau accentul atît de personal și amuzant al sudului francez. În afară de acest pitoresc, susținut cu vervă, Pagnol nu aducea decît o siropoasă inspirație în acțiune și utilizarea artificiilor sentimentale foarte la modă pe vremea lui Dumas-fils.

Calitatea de căpetenie a comediei *Topaze* este că de-a lungul celor patru acte nu încetează o clipă să fie amuzantă. Verva dialogului te prinde și te duce ușor, pe neluate în seamă, făcîndu-te să primești situațiuni vodevi-

lești, dispunîndu-te și pe alocuri reușind să te încredințeze că asiști la o mare comedie satirică.

Prezentat ușor caricatural, profesorul Topaze apare ca o culme a naivității, o ilustrare vie a preceptelor morale pe care le predă elevilor. Datorită acestor precepte, pe care este singurul să le ia *ad litteram*, Topaze pierde catedra. Este nenorocit, fără îndoială, dar pentru omul care știe de ani că „Nu banii fac fericirea", proporțiile acestei nenorociri sunt cam mari, atît de mari că îl conduc la Suzy, o demimondenă care face oficiul de damă voalată a politicianului Castel Benac. Cum omul de paie al verosului politician fusese licențiat și cum Suzy spune foarte bine că le trebuie „un om cinstit care să facă afaceri necinstite", naivul Topaze este angajat ca om de paie. Pînă aici totul este conform caracterului naiv la extrem al personajului. Iată însă că fostul om de paie, ca să se răzbune pe Castel Benac, destăinuiește lui Topaze toate murdarele afaceri pe care le va gira. Revoltat și îngrozit deopotrivă, Topaze aleargă la „binefăcătoarea" lui Suzy: „Doamnă, sunteți întreținuta unui prevaricator!" În locul surprizei și revoltei pe care o sconta, Topaze are revelația realității, dar totuși rămîne mai departe. Motivarea autorului (Topaze iubește pe Suzy) nu e prea solidă și cu totul neconformă caracterului personagiului de o ireproșabilă cinste. Avatarul continuă și în al treilea act, ca să culmineze cu totala schimbare. Fostul profesor de morală, omul dat afară din învățămînt pentru marea-i acuratețe sufletească, devine un maestru al escrocheriei, depășind toate așteptările. Sunt mici goluri în construcția caracterului lui Topaze, salturi forțate și mai ales lipsa unei serioase analize a *acestei* diametrale schimbări, dar verva autorului, butadele care se întretaie la tot momentul ca un joc de mingii, antrenează, învăluind totul într-un continuu amuzament.

Fraze ca: „Toate pungășiile ăstora mă revoltă!" (în gura unui escroc), „Toate femeile sunt întreținute — fie de soți, — fie de amanți" (spusă de Suzy), constituiesc micul *Chamfort* sau *Rivarol* al publicului, iar aluziile la diversele afaceri politice își găsesc ecoul în plin. Acolo însă unde Pagnol trece de gluma bulevardieră și chiar de butada gen Forain este în final.

Topaze a luat locul lui Castel Benac, are bani, relații și proiecte fructuoase. Un coleg de învățămînt, care a auzit

de zvonurile afacerilor lui Benac, vine cu bună-credință să-l avertizeze că îi este reputația în joc. Topaze îi recită un cuplet al atracției banilor, al netemeiniciei ideii de cinste etc. Colegul este ultimul, singurul personaj cinstit al piesei și revolta lui este sinceră în fața incorectitudinii surîzătoare a lui Topaze, dar, rămas singur, scrutează elegantul birou, largile fotolii și mirajul unui trai mai bun îl fac să sucombe în întrebarea pe care o adresează secretarei, ca să conchidă fericit : „Vasăzică... are nevoie de un secretar !..."

Această replică a convertirei la incorectitudine a ultimului om cinstit ridică valoarea piesei, deși ne amintește o reflecțiune, pe care, cu ani în urmă, Pagnol o făcea în însemnările lui asupra teatrului : „Sunt autori ce fac piese în care replica este mai bună ca scena, scena mai bună ca actul, actul mai bun ca piesa : iremediabilul."

Inviorător prin verva zvîrlită cu nemiluita și excelenta deservire a interpreților, spectacolul merge la cea de-a doua sută de reprezentații. Ideea reluării a fost binevenită și s-ar cere urmată în stagiunea de toamnă cu *Volpone, Magnificul încornorat, Doctorul Knock* și atîtea piese de valoare și de succes din vechiul și bogatul repertoriu al Teatrului Regina Maria.

D. V. Maximilian a pus în rolul titular humorul său atît de apreciat, nuanțînd avatarul eroului de la extrema naivitate la cinismul final. D-na Nelly Sterian a adus nota de vulgaritate cerută, jucînd cu antren rolul lui Suzy, iar d. Ion Talianu a plantat un excelent, prin veridic, Castel Benac.

Restul ansamblului, cuprinzînd pe d-nele și d-nii T. Cocea, Elvira Petreanu, Marcel Enescu, I. Constantinescu, Nove etc., în nota piesei, contribuind la succes. D. Etterle a jucat foarte frumos prin simplitate rolul ultimului om de treabă.

Decoruri adecvate.

(*Vremea*, an. X, nr. 487, 16 mai 1937, p. 11)

KEAN, piesă în 5 acte, prelucrată după ALEX. DUMAS (Teatrul Regina Maria)

„Pe vremea aceea, actorii englezi sosiră la Paris. Nu cetisem niciodată vreo piesă străină. Anunțară *Hamlet*. Nu cunoșteam decît pe cel de Ducis. M-am dus să văd și pe cel al lui Shakespeare“ — scrie tatăl Dumas în *Cum am ajuns autor dramatic* și, după cîteva ditirambe, urmează : „Am văzut astfel *Romeo, Shylock, Wilhelm Tell, Virginius, Othello ;* am văzut pe Macready, *Kean* și Young.“

În fața operei lui Shakespeare și celor trei mari interpreți, tînărul caligraf din cancelaria ducelui d'Orléans, își descoperi vocația de dramaturg, care avea să-l așeze alături de Hugo, în fața unui public ahtiat după eroi care își aruncă femeia pe fereastră ca Darlington, eroine, ca M-me de Saverny, care pune pe sarazini să ucidă pe tenebrosul și adoratul Antony, sau complicații incestuoase cu Lucrezii Borgia sforăind patetic : „Sunt mama ta, Genaro !“

Construit din antiteze, teatrul romantic aducea banditismul și onoarea, depravarea și puritatea, amestecînd totul, respingînd orice intenție de analiză, neoprindu-se decît la sonoritatea maximă și la impresia de grandios, care nu era în realitate decît o umflare ce mergea fără voie pînă la caricatură.

Cu toate succesele-i mondene, Kean nu se simte la largul lui în societatea londoneză, care — în special bărbații — îl consideră ca pe un cabotin, și preferă mediul de saltimbanci, mateloți și apași ai tavernelor de pe malul Tamisei. O intrigă cu cea mai frumoasă și „de familie“ femeie din Londra îi aduce numeroase neplăceri, de care se consolează spunînd monologuri. Cu toată viața destrăbălată ce o duce, cu tot donjuanismul ce practică, Kean este o adevărată comoară de rumân și de lucrul acesta își dă seama veșnica fecioară suavă, care, prin dragostea-i persistentă, aduce rătăcitul pe calea cea bună a amorului totalitar. Cam asta este ce a făcut Dumas din Kean.

Dumas a văzut pe Kean jucînd, iar începuturile-i grele, ca și marile-i cuceriri feminine le-a auzit din comeragii, din tot ce se spune, în bine și în rău, despre un contimporan *en vogue*. În 1836, trei ani după moartea lui Kean, Dumas îl face eroul piesei, aidoma ideei ce-o

avea despre eroul teatrului epocei sau mai precis, tiparului de erou gen Byron.

Eroul trebuia să fie frumos ca Apollo, drept ca Solomon, sceptic ca Pyrrhon, îndrăzneț ca Cezar, elegant ca Celadan, sensibil ca o mimoză cu fecioarele ce i se ofereau, tenebros ca o noapte fără stele, fatal ca destinul, dulce ca Amor, iar pentru că toate aceste calități și defecte simpatice era prea greu să le construiască într-un tip, le motiva existența numai retoric, obținînd un pitoresc manechin, fără cea mai mică urmă de viață.

Din *Théâtre complet* al lui Dumas ne lipsește tocmai *Kean*, astfel că nu putem preciza care va fi fost aportul revizuitorului, dar mare în nici un caz nu va fi fost. Mai curioasă ne apare însă reluarea pe care Teatrul Regina Maria o face după 4 ani de la reprezentare și 101 de cînd s-a jucat pentru prima dată. Nici valoarea, nici montarea cu numerose personagii și amplă figurație și nici efortul d-lui Tony Bulandra de a învăța un text cu mult sub valoarea talentului său nu explică alegerea. Am fi înțeles capriciul de a deschide stagiunea cu o lucrare a repertoriului romantic, dar atunci trebuia luat ceva absolut caracteristic genului și s-ar fi putut opta între *Chatterton* de Vigny, *Hernani* sau *Marie Tudor* de Hugo sau *Antony, la Tour de Nesle* de Dumas.

La vîrsta de 101 ani, *Kean* de Dumas nu mai poate face altceva decît să-și amintească versurile : „*Que te sert, ô Priam, d'avoir vécu si vieux ?*"

În fruntea interpretării, d. Tony Bulandra a căutat să dea osatura umflatului Kean, a muiat retorica monologurilor, a estompat puțin nevricalele eroului, adică a făcut tot ceea ce a stat în putința experienței și darului său de joc. D-sa a fost secondat de un grup de excelenți parteneri ca d-nii : Coco Demetrescu, Ion Talianu, Cr. Etterle, Marcel Enescu, Màntu etc. și de un ansamblu feminin, în frunte cu frumoasa d-nă Dina Cocea, talentata d-ră Nineta Gusty și d-ra Elvira Petreanu, care începe stagiunea cu o bună interpretare.

Figuranții numeroși, bine struniți, dar puși cam „claie peste grămadă" și înecați într-un întuneric ce n-are nimic cu taverna, decoruri noi, dar cam încărcate (act I), impresie pe care pentru prima dată ne-o dă d. Siegfried, un frumos fundal de Londra și, în total, vizibil efortul unei corecte prezentări din partea teatrului.

Publicul, ce umplea sala pînă la ultimul loc, a aplaudat îndeajuns de mult și cu vădită predilecție tabloul *match*-ului de box dintre Kean și un apaș al tavernei. Cînd poporul aplaudă, ne îndoim că ar fi chiar glasul zeilor, dar credem că este sigur glasul casei de bilete și în teatru *asta* contează.

(*Vremea*, an. X, nr. 506, 26 septembrie 1937, p. 11)

DURNOAIA, comedie în 4 acte de d-l MIHAIL SORBUL
(Teatrul Național)

Ne-a plăcut dura rezonanță a titlului și chiar intenția autorului de a construi un personaj feminin voluntar și energic, una din acele femei-bărbat pe care amiaza le găsește călare la celălalt capăt al moșiei ce îngrijește ca un adevărat stăpîn. Înconjurată de juni și maturi cu suflet de gineceu, femeia aceasta se complace din ce în ce mai mult în rolul de stăpînă a țarinei, a oamenilor și dobitoacelor, pînă în ziua — sau mai bine-zis în actul — în care autorul o ciocnește cu un alt bărbat în toată puterea cuvîntului, care-i înfrînge fragila cerbicie prin revelația bucuriei fără seamăn a maternității. Amazoana înfrîntă își acceptă noua-i situație cu dragostea și supunerea tuturor semenelor ei de azi și de totdeauna. Eroina e boieroaică de veche viță, iar revelatorul arendaș, diplomat agronom, dar primă generație care a intrat în intimitatea buchiilor și, ca temperament, unul din acei flăcăi cu care Nicolae Filipescu se făcea forte ca într-o noapte să... romanizeze un întreg cătun de minoritare.

Ca perdea — fundal pe care să se reliefeze mai clar cei doi eroi — autorul pune în contrast cu arendașul doi juni efebi ridiculi — pentru că tîrgoveți — un magistrat bătrîn, logodnic al nepoatei eroinei, un popă bețiv, mincinos și nemulțumit, și un lacheu, iar pentru silueta doamnei, o nepoată care vrea morțiș să se mărite și o îngrijitoare cu același ideal, dar cu indiferența formelor legale.

Ca să marcheze boieria eroinei, autorul o pune ca la fiece compliment făcut de junii adoratori să-i răsfețe cu epitetul de „porc“ rostit în graiul domnului de Voltaire,

iar cînd vrea ca această fină cochetărie să fie mai *şarmantă*, d-na Durnea, în loc de *cochon*, zice în franco-română : „coşonelule !"

După cum vedeţi, la d-l Sorbul exemplificarea şi înţelesul boieriei au marea calitate de a nu fi deloc complicate. Este drept că la această comedie se rîde foarte mult — pe scenă, bineînţeles. Utilizînd vechiul mijloc de diferenţiere a personagiilor secundare, care consta în acordarea de diferite metehne sau defecte, autorul înnoieşte procedeul şi, în loc ca un personaj să fie surd sau bîlbîit, îi dă un cuvînt sau o frază pe care s-o repete mereu, doar va contura personajul şi va provoca rîsul. Astfel o ţărancă spune la orice aude : „Dar-ar boala-n ele !", în timp ce lacheul se repetă supărător cu „Ho, mai staţi, adică pauză !"

Lipsită de surpriză scenică, deoarece de la început se ghiceşte că vădana a aşteptat prea mult, iar arendaşul e destul de întreprinzător, fără miez, plină de inutilităţi şi de locuri comune, *Durnoaia* nu păstrează nimic din calităţile autorului *Patimei roşii* şi *Dezertorului*.

Interpretarea destul de numeroasă are în frunte pe d-na Marioara Zimniceanu, care, în afară de vocabularul ce nu-i aparţinea, a adus acolo unde mai era posibil contribuţia jocului d-sale plin de feminitate.

În rolul arendaşului a apărut un tînăr debutant pe scena Teatrului Naţional, d-l C. Mitru. D-sa este un fizic agreabil şi scenic, o voce destul de mlădioasă, iar dacă jocul a supărat printr-o inutilă exagerare (ca să marcheze emoţia eroului în faţa femeii, bîţîie cu mîna un plic de parcă ar goni gîndaci), ce trebuia domolită de regizor.

În îngrijitoare, d-na Elena Cruceanu a pus multă vioiciune, în contrast cu interpretarea nepoatei, care a fost de o remarcabilă stridenţă.

D-l Gr. Mărculescu, distribuit într-un rol de absolută contrazicere a mijloacelor şi frumoaselor sale calităţi, d-l H. Polizu a luptat cu un rol lipsit de şira spinării, iar d-nii N. Atanasiu şi N. Motoc, în cei doi juni, au pus la dispoziţie o juvenilă apariţie.

În lacheu, d-l Al. Ghibericon a adus humorul său personal şi în destăinuirea dragostei lui pentru îngrijitoare o emotivitate simplă. Un bun plotonier a schiţat d-l Ulmeni şi două siluete etnice d-nele Voluntaru şi Dordea.

Aşa cum este, comedia d-lui Sorbul putea face totuşi o impresie mai bună, dacă regizorul şi-ar fi amintit că

există în teatru binevenita operație a tăierii inutilităților, a acelor „frumuseți", cum le spun colegii săi întru regie, d-nii Antoine și Baty.

De asemeni, ritmul prea egal a scos în evidență greșeli ce puteau fi mascate. De n-ar fi decît scena finalului actului trei, în care arendașul, hipnotizat parcă de farmecul stăpînei, se repede după ea, scenă jucată într-un ralenti, de parcă ni se arătă săritura ultimă a armăsarului cîștigător de la Epson sau Longchamps, și cele spuse de noi ar fi încă prea justificate. Se subliniază prea mult și prea des la Teatrul Național. Indicația astfel devine subliniere, iar sublinierea adevărat tablou vivant.

Decoruri adecvate, nici mai bune, nici mai rele ca de obicei, dar, cînd cunoști frumoasa paletă a d-lui Traian Cornescu, știi bine că vina unei lipse de strălucire nu-i aparține.

(*Vremea*, an. X, nr. 509, 17 octombrie 1937, p. 11)

COMEDIA FERICIRII, piesă în 4 acte de N. EVREINOFF, în traducere anonimă (Studio Teatrul Național)

Elev al lui Rimsky, actor, autor, regizor și publicist de specialitate (*Teatrul în viață, Pro scena mea, Notațiuni teatrale*), tehnician și teoretician al teatrului, Nicolai Evreinoff face parte din elevii strălucitului grup al celor care, obosiți de copia fidelă pînă la neartistic a naturalismului lui Stanislavski, au încercat și reușit înnoirea, prin întoarcerea la elementele de bază ale teatrului : fantezie și ritm.

Mai puțin îndrăzneț decît maeștrii lui și nelipsit de „naivități camuflate în îndrăznețe paradoxe", teoreticianul Evreinoff este depășit de dramaturg. *Comedia fericirii*, fără a fi o lucrare excepțională, este un foarte bun pretext de spectacol, conținînd toate elementele pe care un regizor dotat, atent și sîrguitor să le poată utiliza cu mare succes. Acesta a fost cazul cu realizarea lui Charles Dullin la Teatrul Atelier. Regizorul-actor Dullin a găsit fanteziei autorului, comicului situațiilor și personagiilor ritmul perfect corespunzător, acea cadență care, rotunjind text, interpretare și vizualitate într-un tot unitar, te far-

mecă într-atît, că te puteai înşela asupra realei valori a piesei. Din fiece personaj, situaţie sau replică, Dullin scotea maximumul, rămînînd însă tot timpul în ritm şi nepărăsind o secundă linia de artă. O apariţie cu totul neimportantă, ca aceea a unui electrician de teatru (tabloul II), sub bagheta animatorului de la Atelier devenea un rol şi chiar un rol „gras“, cum se spune în limbajul teatrului. Bineînţeles, piesa se repetase aproape un sfert de an — spaţiu de timp obişnuit pentru asemenea operaţie, care, la noi, galopează între 10 şi maximum 30 de zile —, iar arena Circului Medrano fusese zile întregi gazda actorului care făcea o amuzantă echilibristică pe scară, pentru a mări interesul micului său rol de electrician. Este tot aşa de drept că seria spectacolelor a depăşit un an, dar, chiar dacă n-ar fi înregistrat un succes, piesa ce urma ar fi fost pregătită cu aceeaşi rîvnă şi seriozitate, cu aceeaşi cheltuire de fantezie şi energie, pentru simplul motiv că un Dullin, Jouvet Baty, Mihalescu etc. consideră teatrul nu ca un mijloc, ci ca un scop, iar spectatorul şi conştiinţa meseriei desăvîrşit împlinite, drept unic ţel. Orientul, chiar cînd cravaşează efortul, o face din lenea de-a scăpa mai iute.

N-am regăsit în această reluare nimic din farmecul, din prospeţimea cuceritoare a spectacolului de la Atelier din 1927 şi nici măcar din reprezentarea lui de acum cîţiva ani la Teatrul Naţional.

În actuala reluare, toată vioiciunea, uşor ironică, a textului am revăzut-o dată într-un ton în care ironicul s-a transformat în hazliul autohton, iar fantezia, înăbuşită într-o desfăşurare de ritm şi debit de potolită comedie. S-a jucat această piesă pe vechiul calapod existent în teatrul nostru, în care idealul a rămas încă gramofonul şi instantaneul fotografic, iar aprecierea nu se adresează *interpretatorului,* ci *copietorului* servil al naturii.

Defectele acestea au fost mai aparente în *Comedia fericirii* tocmai prin faptul că aici trebuia adusă *neapărat* acea colaborare de fantezie, pe care majoritatea prea puţinilor noştri regizori — educaţi la searbădul teatru realist — nu o pot avea.

Comedia fericirii este o poveste pentru copii maturi, o poveste cu oameni amărîţi peste care vraja unui om bun aduce o clipă de mulţumire. Doctorul Fregoli e frate bun cu zînele poveştilor noastre de altădată, netrebuind să aibă real decît acel minim care să nu amintească prea

mult spectatorului că personajul este o ficțiune. Însă orice apăsare, orice încercare de a transpune acest personaj în plin realism nu poate decît să-l doboare, să-i smulgă fantezia cu și pentru care a fost creat. Acest *Deus ex machina* care este doctorul Fregoli, cere o interpretare cuprinsă între liric și arlechinadă, după cum restul personagiilor principale, cuprinse și ele între Pierrot, Colombina și Pantalone, nu pot evolua decît într-un ritm de commedia dell'arte.

Regizorul a fost de părere contrarie.

Interpretarea a întrunit un mănunchi de excelenți actori, dar distribuiți de o exactitate aproape matematică în roluri complet opuse temperamentului și chiar fizicului lor. Astfel un student-candidat — ba chiar și cu examen dat — la sinucidere, chinuit și consumat, a fost distribuit unui solid și foarte înfloritor actor, excelent în roluri de om pozitiv și bătrîni. Rolul principal, care cerea temperamentul d-lui Iancovescu, a fost interpretat de d. A. Pop-Marțian, unul dintre cei mai buni actori tineri pentru roluri de compoziție (amintiți-vă de creația sa din *Clubul atleților spirituali)*, pentru piese de epocă, cît și pentru cele în versuri, gen în care teatrul nostru a rămas tare sărac de la o vreme, dar neindicat pentru această arlechinadă. Alături de d-sa, au adus un corect concurs aproape toți interpreții piesei, afară de d-na Agepsina Macri, a cărei schiță de fată bătrînă a fost de o excepțională calitate comică.

După cum a monta o piesă nu înseamnă a te mulțumi cu respectarea plantării unor uși, stabilirea intrărilor și ieșirilor personagiilor indicate de autori, a relua ar trebui să însemne a restudia și a aprofunda și mai ales a amplifica valoarea textului, printr-o inventivitate care să se integreze pînă la confuzie cu materialul dat de autor.

Și totuși, d. Soare Z. Soare a montat și prima prezentare a comediei lui Evreinoff, care era superior realizată.

Traducerea, foarte aproximativă și cu tăieri inutile, a avut spiritul critic de a rămîne anonimă.

(*Vremea*, an. X, nr. 515, 28 noiembrie 1937, p. 11)

TE-AM CUMPĂRAT, piesă în 3 acte de STEVE PASSEUR
(Studio Teatrul Național)

Felul lui Stève Passeur de a-și privi și realiza personagiile ne apare foarte asemuitor cu acela al pictorilor expresioniști, care nu înscriu în portretele lor decît ceea ce li se pare mai caracteristic, renunțînd la rest sau trecîndu-l pe plan cu totul secund. În realitate, aceste personagii sunt perfect asemănătoare, cu diferența că în locul perspectivei plate a fotografiei — reproducerii după natură — au, foarte evidențiat, ceea ce artistul a crezut esențial, de unde, pentru ochiul neobișnuit sau nesimpatizant, impresia de fals, impresie nejustă din moment ce nu interesează felul în care a fost făcut portretul, ci justețea transpunerii și viața ei.

A doua trăsătură, tot de natură arbitrară, a dramaturgiei lui Stève Passeur este alegerea și mai ales conducerea conflictului central pînă la absurd (și în *L'acheteuse* și în *Les tricheurs),* într-o construcție mentală atît de legată, că sfîrșești prin a te lăsa cucerit de logica ei, chiar dacă contrazice fenomenele obișnuite ale vieții.

Eroina din *Cumpărătoarea,* Elisabeth, este o fată bătrînă, urîtă și voluntară, care își poartă tristețea unei vechi iubiri pentru frumosul Gilbert, fiul doctorului Courtefigue, prietenul tatălui ei. Conștientă de lipsa ei de seducțiune și imposibilității realizării dorului ei, Elisabeth vrea, ca o cauterizare, să audă refuzul lui Gilbert. Venirea lui, datorită unei importante sume de bani, pe care de nu o va achita, va avea de suportat asprimile codului, oferă Elisabethei prilejul de a-l încerca, propunîndu-i o căsătorie cu o fată dezonorată, care ar aduce ca răsplată suma datorată și deci salvatoarea. După prea puține ezitări, Gilbert acceptă. Pentru că nu va avea altfel pe omul pe care-l iubește, Elisabeth își oferă mîna și dota, convingîndu-l că este preferabil a lua o fată bătrînă de soție, decît a fi paravanul unei rușini. Un moment eroina nu uită că este urîtă și nu poate fi iubită și nici admirația ei pentru omul pe care îl iubește nu mai poate fi întreagă, dar, tocmai pentru că știe toate acestea, e totuși fericită pentru puținul ce a obținut și poate pentru restul pe care, cu timiditate, îl speră pentru viitor. Toate se năruiesc prin venirea amantei lui Gilbert, om slab pînă la lașitate, care vrea să-l ia cu ea. Reac-

țiunea Elisabethei în fața brutalității cu care Gilbert vrea să plece este plină de conștiența dreptului de proprietate asupra omului pe care *l-a cumpărat* și revolta femeii insultate — pentru că nu se poate altfel — îl va ține cu forța.

Drama propriu-zisă începe din acest moment în care Gilbert devine bunul Elisabethei. Tot restul vieții lor nu mai este decît în a se umili unul pe celălalt pînă la izbucnirea unei uri peste care numai posesiunea fizică este stăpînă, o posesie bestială, degradantă și care, prin obișnuință, sfîrșește prin a-i subjuga. Scena mărturisirii reciproce a acestei legături născute din ură este una din cele mai îndrăznețe și bine conduse din teatrul contimporan. Îi vezi, îi auzi și îi crezi pe amîndoi *legați, cufundați* în mîlul unei patimi animalice, de care nu vor *mai scăpa*. Ajuns în acest punct final, puternic și *deplin închegat,* autorul, în loc de încheiere, intervine cu eliberarea lui Gilbert din îndatorirea bănească, teatralizare scuzabilă și explicabilă, pentru arătarea momentului în care omul acesta înjosit la maximumul posibil, legat de amintirea nopților de patimă, ezită. Pe acest al doilea final, Stève Passeur reînnoadă firul, dînd lui Gilbert revolta necesară smulgerii. Logic ar fi ca Elisabeth, conștientă de stăpînirea sexuală ce o are asupra lui Gilbert, să-i aștepte reîntoarcerea probabilă. Autorul preferă să reteatralizeze prin sinuciderea Elisabethei, contrazicînd construcția personajului plin de voință și de inepuizabile surse de rezistență, pomenite și în parte arătate de-a lungul acțiunei.

Ceea ce în adevăr este remarcabil în piesă este dramatismul susținut al tonului, dramatism care menține acest subiect, care este mai mult de comedie — femeia care și-a cumpărat bărbat — transpus vizibil, perfect voit și cu o tehnică bine stăpînită, în dramă. Din acest punct de vedere, Passeur ne amintește un cunoscut pianist, care schimba *Marșul* lui Chopin în foxtrot, cu rezerva, bineînțeles, că la autorul piesei, ceea ce predomină nu este abilitatea, nici facilitatea, ci analistul dublat de un remarcabil om de teatru.

Rolul titular a fost interpretat de d-na Agepsina Macri-Eftimiu, care a știut să-l gradeze cu o deplină înțelegere, culminînd în marea scenă a actului final. În Gilbert, d. N. Bălțățeanu a adus moliciunea pînă la pasivitate a personagiului, d-na Eug. Zaharia a schițat cu

vioiciune pe fosta metresă, d. V. Antonescu, pe tatăl Elisabethei, iar d. Calboreanu, în doctorul Courtefigue, rol mic, dar plin de nuanțe, alternînd între comedie și dramă, a realizat un remarcabil tip de bătrîn.

Regia d-lui Șahighian, în nota textului, cu excepția decorului verandei, care trecea de la sugerarea unei colivii la ostentativa reproducere.

Cumpărătoarea este o piesă care se integrează perfect în repertoriul Studioului Teatrului Național, iar calitatea ei ne face să sperăm că va aduce aprecierea cuvenită din partea publicului.

(*Vremea*, an. X, nr. 517, 12 decembrie 1937, p. 11)

Premiera de aseară : *SUFLETE TARI*, dramă în 3 acte de d. CAMIL PETRESCU (Teatrul Național)

Personalitatea multiplă a d-lui Camil Petrescu a prezentat întotdeauna interes în toate variatele sale manifestațiuni. Eseist, dramaturg, romancier, poet, cronicar teatral sau sportiv, uneori drept, alteori lăsat în voia temperamentului său combativ, d-l Camil Petrescu, pe lîngă talent, a avut darul să-și creeze o seamă de convinși partizani, cuceriți de vioiciunea spiritului d-sale veșnic în fierbere.

Debutul său în teatru, făcut cu aceeași piesă ce s-a reluat aseară după atîta vreme, a însemnat unul din cele mai răsunătoare succese, iar autorul era socotit printre autorii de avangardă. Reprezentată după un lung interval, *Suflete tari* a menținut și acum interesul spectatorilor, care au vibrat la scenele de tensiune dramatică și au izbucnit în rîs sincer, fără ocoluri, la cele ale pitorescului și autohtonului Culai.

Drama dragostei lui Andrei Pietraru, mlădiță de la țară ridicată prin proprii merite, și a Ioanei Boiu, descendenta unei impozante serii de boieri și jupînițe, a crescut dozată meșteșugit, compusă cu măsura devenită clasică a școalei franceze, culminînd în ciocnirea dintre reprezentantul celor ce trebuie să se ridice — Andrei Pietraru — și cei ce trebuie să coboare, ilustrați prin bătrînul Matei Boiu.

Autorul a amplificat prima versiune prin adăogirea unui vis, un fel de prezentare a personagiilor, care nu credem a contribui la o mai justă înțelegere a lor și la care poate ar putea renunța.

Reluarea s-a bucurat de o nouă montare și distribuție, iar direcțiunea de scenă, puțin cam lentă, a fost făcută de însuși autorul piesei, care adaugă astfel o nouă fațetă personalității sale.

În fruntea distribuției se cuvin puși d. Ion Manolescu, al cărui Matei Boiu a avut toată rasa cerută de rol, și d-na Marietta Anca, a cărei Ioana Boiu a avut întreaga frumusețe și feminitate cuceritoare a personagiului. Un foarte bun Culai a dat tînărului F. Scărlătescu și o siluetare, cu accente de simplă și sinceră emotivitate, d-na Kitty Gheorghiu. În roluri secundare, d-nele Dina Mihalcea, F. Soviani și d-nii Ulmeni și M. Balaban au adus o corectă contribuție. În Andrei Pietraru, rol care cere un temperament cald, tumultuos, d. C. Mitru nu a reușit totdeauna să se mențină la intensitatea personagiului care cerea un interpret de alura d-lui G. Vraca. D. C. Mitru a avut o linie de joc adecvată, dovedind o justă înțelegere și reale merite.

Suflete tari, judecînd după calda primire pe care publicul a făcut-o premierei, este susceptibilă de o nouă și lungă serie.

(*Timpul,* an. I, nr. 225, 17 decembrie 1937, p.2)

POVESTEA LUI DON JUAN, 5 acte (10 tablouri) în versuri de d-l VICTOR EFTIMIU (Teatrul Național)

Mărturisim de la început o veche slăbiciune pentru teatrul în versuri și piesele care trec de inspirația rubricei faptelor diverse.

Vitregită, cu osebire în ultima decadă, sub injusta acuzare-scuză că ar fi un gen perimat, piesa în versuri și-a dovedit puterea farmecului ei ori de cîte ori direcțiile teatrelor s-au îndurat s-o ofere publicului dornic totdeauna de o îmbiere spre visare, de o evadare din cotidian. Adevărul acestei afirmații s-a verificat — o dată

mai mult — luni seara, cu prilejul reprezentării noii lucrări a d-lui Victor Eftimiu.

Povestea lui Don Juan este reluarea într-o nouă și superioară versiune a piesei *Don Juan*, reprezentată cu cinci ani în urmă pe scena Teatrului Regina Maria.

Pe vechea poveste a lui Tirso da Molina, d-l Victor Eftimiu a brodat înflorituri pline de efect, ducînd acțiunea celor zece tablouri într-un ritm, neîntrerupt decît de ropotele de aplauze ce au încheiat fiece mare tiradă a eroilor.

Romantică prin excelență, *Povestea lui Don Juan* se începe prin ordinul pe care Moartea — plictisită de fețele bătrîne ale supușilor regatului ei — îl dă Bufonului de a corupe tinerețea lui Don Juan, omul menit să dezamăgească orice femeie și să răpună orice rival și prin aceasta sortit să populeze trista-i țară cu femei și cavaleri „în floare". Rînd pe rînd, Dona Clara, Aminta, Dolores, Carmencita, Iudita și toate cele o mie trei de done, gitane, fete sau simple femei umplu viața fără iubire a cuceritorului și spada-i trimite tribut Morții pe toți cei ce-și dispută dragostea cu el. Dintre toți, Don Sandoval, logodnicul Donei Dolores, fiica Comandorului, își poartă tristețea părăsirei sub numele și chipul lui Don Quichotte de la Mancha pînă în ziua cînd Moartea, socotind misiunea lui Don Juan sfîrșită, îndeamnă pe Don Sandoval să răzbune pe Dolores și cavalerul singurei iubiri ucide pe biruitorul celor o mie trei.

Scrisă cu acel meșteșug de teatru și elan al versului, care au făcut succesul atîtor piese cuprinse între *Înșir'te mărgărite*, *Cocoșul negru* și *Prometeu*, noua piesă a d-lui Victor Eftimiu se desfășoară spectaculos, conturînd simboluri, creînd viziuni de ansamblu, într-o îmbinare de fantezie fantastică și de „realitate istorică."

În personagiul Morții, d-na Agepsina Macri a adus acea rară știință de a spune versul, nuanțînd tiradele cu toată finețea și sensibilitatea. În locul hîdei apariții obișnuite a personagiului, dramaturgul a conceput o Moarte plină de viață, frumoasă, ostentativ fardată și elegantă, iar interpreta a știut să întruchipeze această viziune.

În Don Juan, d-l Al. Critico a jucat cu temperament și căldură, creînd un erou de o plastică conformă legendei. Un bun Don Quichotte a realizat d-l N. Brancomir și un excelent Bufon d-l Ion Manu.

În donele cuceritorului d-nele Kitty Gheorghiu, Eugenia Popovici, Aglae Metaxa și Nuți Penescu Liciu au adus un prețios concurs, iar în roluri secundare, d-l N. Săvulescu, O. Brădescu, I. Anastasiad, I. Ulmeni, M. Balaban și V. Crețoiu au întregit ansamblul cu toată corectitudinea cerută.

Montată fastuos, cu decoruri care arată variația paletei pictorului Traian Cornescu, și regizată de atentul director de scenă d-l Vasile Enescu, *Povestea lui Don Juan* a avut o caldă primire din partea publicului premierei.

(*Timpul*, an. II, nr. 347, 21 aprilie 1938, p. 2)

STANCIU

Îl știam bolnav, dar cu cît ne gîndim la muntele de om, croit parcă să poarte pe arhitectura lui masivă două vieți, nu una, cu atît ideea morții sale nu ni se înfăptuiește posibilă. Anii trecuseră peste Stanciu, ocolindu-l cu grijă, poate din temerea și respectul de a nu strica ceva din echilibrul pe care natura îl reușise — și nu i se întîmplă des — în plămădirea acestui om menit parcă să ilustreze lipsa de conflict dintre fizic și inteligență, după cum și buna împletire de cuviință și ironie.

Impresionați de statura lui de mușchetar și zîmbetu-i ironic, proștii i-au scos vorba că e om rău și — cum sunt mulți — bănuiala aceasta s-a prefăcut în reputație, făcîndu-i serviciul de a trage un parapet între ei și el, scutindu-l de efortul contactului și lăsîndu-l la viața lui comodă și plăcută, cu un cerc de prieteni, în care prețuirea era reciprocă și se desfășura în cadrul meselor îmbelșugate — compuse cu grijă și cunoaștere, cu vinuri alese după aspru examen — petreceri în care gluma subțire și discuțiile despre artă ștergeau durata nopții.

Doar pentru acești prieteni Stanciu n-ascundea sub masca lui mefistofelică tezaurizarea unei alese sensibilități, dovedindu-se nu numai unul dintre cei mai plăcuți convivi, ci și unul dintre cei mai buni și probi camarazi.

Dăruit cu prea mult spirit critic cuprins în osatura unei discreții înnăscute de ton și gest, care împiedicau exteriorizarea tumultuoasă, Constantin Stăncescu a avut

calități pe care teatrul nu le-a exploatat așa cum trebuia. În personagiile de *raisonneuri*, care cereau distincție și joc de nuanțe, el putea aduce acea interpretare nesilită, acea ușurință de mișcare și debit a omului de lume. Personagiile acestea, teatrul din epoca de după război le-a trecut sub cupola de sticlă a amintirii, iar cînd întîmplător ele s-au ivit, acest foarte indicat interpret a fost ocolit, dîndu-i-se în schimb roluri ce corespundeau mai puțin calităților sale. Prea mîndru, Stanciu și-a ascuns dezamăgirea și singura-i reacție a fost ocolirea prilejurilor de a juca — cei în drept n-au băgat de seamă.

În lumea culiselor, unde dezlănțuirile temperamentale sunt mai dese decît chiar în cea politică, iar prestigiile sunt supuse tuturor fluctuațiilor capricioasei firi, colegii au păstrat neștirbita credință în darul de organizator, în cinstea și energia lui Stăncescu, alegîndu-l mereu reprezentant al doleanțelor actoricești pe care el le-a apărat cu toată dragostea, prefăcîndu-le în realități.

În seara premergătoare, un grup de buni prieteni s-a bucurat în deșert de vestea că nepoftita s-a retras rușinată de îndrăzneala de-a lupta cu Stanciu și unul dintre ei a însemnat meniul pentru primul prînz de neregim.

A doua zi, zi de salariu, casierul teatrului a adus leafa și Stanciu a iscălit de primire, nebănuind că ia bani pentru Charon.

Cînd omul care îi aducea sufertașele cu meniul a ciocănit în ușă, n-a răspuns nimeni.

Șireată și proastă, nepoftita îi bătuse iar în geam și Stanciu, plictisit de atîta neghioabă insistență, se executase cu bonomia lui obișnuită. Surîzător, așa cum trăise, surîzător, deși și-a încheiat socotelile prea de timpuriu, Stanciu pornise la drum lung.

La masa de la care s-a ridicat prea devreme și Brațu și Vulturescu, s-a adăugat un loc gol și goale rămîn toate trei din lipsa înlocuitorilor de aceeași măsură.

(*Timpul*, an. II, nr. 382, 28 mai 1938, p. 2)

Cînd sfîrîie etnicii pe grătar, cînd glasul romului spintecă seninul și picolii, în chip de danaide, umplu de zor butoiul clientelei, „teatrele serioase“ trag obloanele.

Fără a fi defel strălucit, dar nici cu totul deficitar, bilanțul stagiunei '937-38 păstrează aceeași mediocritate ce prezidează de ani în alegerea repertoriilor și aceeași superficialitate în realizarea lor. Gravitatea acestei stări este de a nu fi nici accidentală și nici ușor trecătoare, ci rezultată dintr-o sumă de greșeli ce s-au adunat și repetat an de an, îngreuind din ce în ce mai mult desțelenirea de care este neapărat și grabnică nevoie.

Oscilînd precipitat între melodrama modernizată și farsa de situații, ori luînd ca îndreptar piesele localnice care au avut succes la Paris sau mai ales la Londra, teatrele noastre au părăsit deopotrivă și drama și comedia de amploare, fie clasică sau modernă. Menținînd actorul la un singur climat — un soi de realism convențional, acceptat din confuzia curentă ce se face între *artă* și *viață* — conducătorii teatrelor au obținut rutinați ai genului, îndepărtîndu-le ilustrarea de noi posibilități prin lipsa de variere a repertoriilor. Prin ostracizarea teatrului romantic, am pierdut actorul de panaș și tiradă, după cum, prin lipsa menținerii tradiției — și doar exista —, am pierdut stilul de joc al comediilor și canțonetelor lui Alecsandri, sau acum, suntem pe cale de a pierde cu totul puritatea interpretării lui Caragiale.

În locul repertoriului construit eclectic, teatrele n-au făcut decît să înnădească piesă de piesă, fără preocuparea unui plan director.

Aleasă pe fugă și repetată sub teroarea de-a nu o avea gata cînd cea în curs își va slei rețeta, piesa, dacă parvine să se mențină, este numai datorită efortului actorilor, dar condus din efort în efort, acest excelent material uman riscă să se epuizeze sau, în cel mai bun caz, să nu mai fie susceptibil de o înnoire.

Sunt ani de cînd teatrele au pierdut pînă și curajul de a-și anunța repertoriul, arătînd că le lipsește nu numai energia menținerii într-un plan studiat, dar însăși existența acestui plan. Cota înscrisă de piese la bursa teatrelor apusene ține loc de criteriul alegerii, fără să se

întrebe dacă au actorii corespunzători sau dacă piesa este susceptibilă de înțelegerea publicului nostru.

Rezultatele acestei stări de lucruri se pot controla în fiecare stagiune, de-a lungul a aproape zece ani. Fără îndoială că intențiile bune și chiar unele realizări de valoare n-au lipsit, dar dacă ele au arătat frumoasele posibilități ale actorilor și unora din regizorii noștri, au demonstrat în același timp lipsa putinței de concentrare și continuitate a celor ce trebuia să dea directivele.

Diagrama stagiunei 1937—38 aduce aceeași linie frîntă ca și anii precedenți, stabilind o tristă consecvență, de care stagiunea ce vine sperăm că se va putea feri — așa am tot sperat mereu.

Pînă atunci vom observa că în această stagiune împlinindu-se un sfert de veac de la moartea celui mai mare dramaturg al țării, Teatrul Național n-a reușit să-l comemoreze decît printr-o reluare obișnuită pe scena Studioului său. Este drept că bunele intenții și proiectele n-au lipsit, dar nu e mai puțin adevărat că prilejul s-a pierdut și că comemorarea a fost făcută de un teatru particular — Teatrul Comoedia — care a depus toate eforturile să-i dea o osebită amploare și în bună parte a reușit.

Teatrul Național

Efortul Teatrului Național s-a concentrat asupra Studioului, dar și aci neobservarea liniei repertoriului a dus la contraziceri, reprezentîndu-se de-a valma piese de valori cu totul opuse. Din piesele reprezentate pe această scenă vom reține *Timpuri grele*, excelentă satiră de Bourdet, prezentată cu un foarte omogen ansamblu, și *Te-am cumpărat*, piesă de îndrăzneață analiză de Stève Passeur, în care d-na Agepsina Macri a avut o remarcabilă interpretare. Pentru lipsa ei de calitate trebuie menționată piesa *Actrița*, al cărei succes de casă nu se explică decît prin autoritatea pe care interpreții ei o au asupra publicului.

Teatrul Național și-a deschis stagiunea cu *Despot-Vodă*, ale cărui versuri pline de imperfecțiuni, cu tot talentul interpretului principal, d-l A. Pop-Marțian, au fost departe de a păstra intactă admirația pentru opera bar-

dului de la Mircești. Datorită unei bune puneri în scenă a regizorului I. Șahighian, piesa lui Shakespeare *Poveste de iarnă* a înscris un succes meritat. Ideea destul de temerară de a reprezenta *Cavalcada* după atît de reușitul film, rulat acum cîțiva ani, a subliniat, o dată mai mult, că, cel puțin în artă, încălcările de teritoriu sunt nefericite pentru agresor. Dramaturgia franceză a fost reprezentată prin *Madame Sans-Gêne* a bunului făcător de piese Sardou, prilejuindu-i d-nei Maria Zimniceanu una din cele mai bune interpretări ale sale.

Din dramaturgia autohtonă Teatrul Național a reprezentat — pe ambele scene — nu mai puțin de nouă piese noi și o reluare revăzută. Astfel, la Studio, s-a montat dramatizarea romanului *Pădurea spînzuraților* de d-l Mitric, *Cobaiul* de d-l Th. Scorțescu, *Glumele destinului* de d-l Aslan și excelenta piesă pentru copii *Merele de aur* de d-l Vladimir Tudor, iar la Teatrul Național comedia *Durnoaia* de d-l Mihail Sorbul, *Ion al Vădanei* de d-l N. Kirițescu, *Suflete tari* de d-l Camil Petrescu, *Sfîntul a biruit* de d-l M. Beza, *Regele Cristina* de d-l prof. N. Iorga și *Povestea lui Don Juan* de d-l Victor Eftimiu.

De valori și preocupări cu totul diferite, cele zece lucrări românești, cuprinse de la farsa onestă și bonomă *(Glumele destinului)* pînă la dramatizarea istorică *(Regele Cristina)* și teatrul de fantezie poetică *(Povestea lui Don Juan)*, cu opriri la satira directă și ușoară *(Durnoaia și Ion al Vădanei)* sau la piesa de analiză *(Suflete tari)*, s-au bucurat de atenția publicului, unele înscriind impresionante cifre de spectacole. Echipele de comedie și de dramă ale ambelor scene au repurtat dese succese, subliniind aportul d-nelor și d-nilor : Maria Zimniceanu, Marietta Anca, Sonia Cluceru, Elvira Godeanu, Victoria Mierlescu, Elena Cruceanu, Eugenia Zaharia, Tanți Economu, Maria Voluntaru, Natașa Alexandru, Nelly Dordea, Mia Coca, Ion Manolescu, Al. Critico, G. Calboreanu, Gr. Mărculescu, A. Pop-Marțian, Victor Antonescu, Al. Ghibericon, Valentineanu, Ovid Brădescu, N. Brancomir, H. Polizu, Baldovin, C. Mitru, V. Lăzărescu, Morțun, Grigoriu, Balaban etc.

Stagiunea s-a încheiat prin decernarea premiului de 100.000 lei, înființat întîi pentru cea mai bună piesă a anului, apoi pentru cea care a avut mai mult succes de public, ceea ce este departe de a realiza intenția primă,

de încurajare sau răsplătire a unui autor ce n-are ca prim și ultim scop aservirea la public.

Compania S.C.I.T.A.

În dorința constituirii unui bloc ce i-ar da posibilitatea unei variate vehiculări a actorilor, Compania S.C.I.T.A., animată de regizorul Sică Alexandrescu, și-a adăugat și Teatrul Regina Maria, deschizînd în același timp în fosta sală a varieteului Majestic Teatrul Liber. În urma incendiului de la Eforie, care a distrus teatrul atît de cadru intim ridicat de Ion Iancovescu, compania a activat pe trei scene : Regina Maria, Comoedia și Liber.

Spectacolul de deschidere al Teatrului Comoedia a fost închinat comemorării lui Caragiale prin reprezentarea comediilor *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida față cu reacțiunea,* precedată de o substanțială conferință a maestrului Valjan. Interpretarea celor două comedii fiind încredințată numeroaselor *vedete* ale teatrelor reunite, succesul de public a fost răsunător. În fruntea ansamblului, ridicîndu-se pînă la creație, au strălucit trei interpreți : Ion Iancovescu în Rică Venturiano, Aurel Athanasescu în Chiriac și d-na Silvia Dumitrescu în Zița.

Stagiunea a continuat cu piese din repertoriul străin ca : *Atenție la vopsea* de René Fauchois, *Probleme de rezolvat* de Hoppwood, *Mansarda* de Gehry și *Ionescu G. Maria,* în adaptarea d-lui Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu. Sufragiile publicului au fost pentru cele două lucrări din urmă — ca valoare artistică nu credem că ar exista o prea sensibilă diferență între cele patru texte, dar Teatrul Comoedia a știut să le prezinte cu acea acuratețe ce-i constituie valoarea primă.

Teatrul Liber, refăcut pînă la nerecunoaștere, părea dedicat pieselor de alte preocupări decît veșnica poveste a fetiței sărace care este răsplătită pînă la urmă pentru cumințenia ei. Deschizîndu-se cu piesa *Rămînem prieteni* și continuîndu-se cu *Coloniale,* sala este ocupată de ansamblul Teatrului Vesel, care arsese și care își aduce repertoriul său de farse și verva populară a interpretului principal, d-l Vasiliu-Birlic. Din scurta stagiune a Teatrului Liber rămîne începutul unei realizări bune și frumoase intenții, ce probabil își va găsi continuarea în viitoarea stagiune.

Teatrul Regina Maria și-a început noua activitate prin reluarea vestitei melodrame *Kean*. A urmat dramatizarea după romanul *Frații Karamazov*, după care s-a reprezentat *Gîndul*, piesă dramatizată după Leonid Andreev, comedia *Stăpîna din La Paz*, piesa *Oameni în alb*, prezentată pe ecran nu de mult, *Răzbunarea lui Demostene*, *Necunoscuta*, comedia originală *Ferestre albastre*, de d-l Victor Eftimiu, și *Fata de la garderobă* de faimosul autor al *Șoarecelui de biserică*.

Inegală ca și repertoriul, activitatea Teatrului Regina Maria n-a reușit să se cristalizeze într-un mare succes decît în *Stăpîna din La Paz*, în care d-na Lucia Sturdza-Bulandra a găsit unul din cele mai potrivite roluri ale temperamentului său artistic. Cele două dramatizări de pe roman n-au putut fi transpuse scenic pentru bunul motiv că între roman (gen descriptiv prin excelență) și teatru (dialog și acțiune concentrată) este o diferență fatală, iar dacă amîndouă n-au înscris căderi, faptul se datorește aportului interpreților în frunte cu d-nii G. Vraca, R. Bulfinsky și Etterle în *Karamazovii* și d-lui G. Storin în *Gîndul*.

Cuprinzînd în activitatea sa trei scene și nevoită a le face față simultan, Compania S.C.I.T.A. a cerut din partea personalului artistic un efort continuu, căruia angajații i-au corespuns din plin.

Fie pe o scenă, fie pe alta, aportul artistic nu a fost precupețit de nimeni și deopotrivă și-au dat concursul d-nele și d-nii : Lucia Sturdza-Bulandra, Leny Caler, Nora Piacentini, Silvia Fulda, Tanți Cocea, Beate Fredanov, Elvira Petreanu, Nineta Gusty, Tony Bulandra, G. Timică, R. Bulfinsky, G. Vraca, Maximilian, G. Storin, A. Finți, V. Ronea, I. A. Manolescu, Jenică Constantinescu, Jules Cazaban, I. Talianu, iar în reprezentație Madeleine Andronescu, un fericit debut, d-nii Victor Antonescu, C-tin Lungeanu și Nelly Sterian.

Teatrul Ligii Culturale, creat din fericita inițiativă a profesorului Neculaie Iorga și pus sub direcția d-lui Ion Manolescu, de la Teatrul Național, și-a desfășurat aceeași vie, modestă și plină de folos activitate.

In cocheta sală a Teatrului Modern, d-l Ionel Țăranu a reprezentat cîteva piese polițiste și comedii, iar d-l Ion Iancovescu, secondat de d-na Țoța Yan și Ionel Țăranu, o excelentă comedie italiană.

Paralel cu atît de renumitul lor teatru de reviste, directorii companiei Alhambra, d-nii N. Constantinescu și N. Vlădoianu, au încercat formarea unui „teatru la ora 6."

Acesta este rezumatul „faptelor teatrale" desfășurate în trecuta stagiune, iar lecții pentru viitor se desprind destule.

(*Timpul*, an. II, nr. 391, 6 iunie 1938, p. 2)

APA VIE, răfuială veselă și tristă în 3 acte de d-l VICTOR ION POPA (Teatrul Regina Maria)

Pe cît de multe, pe atît de felurite sunt pricinile pentru care piesa actuală a autorului *Mușcatei din fereastă* nu a plăcut, iar vinile sunt atît de împărțite, că greu găsești partea fiecăruia de culpă.

Spectatorul, venit să vadă o nouă variantă a *Mușcatei din fereastră,* a fost derutat găsind pe autor în alt raft decît cel în care îl etichetase el — și asta supără tare mult pe domnu' spectator. Domnia-sa vrea totdeauna *ceva nou,* cu condiția să samene aidoma cu cel vechi, pentru că domnu' spectator este omul valorilor definitiv clasate. Domnia-sa știe că Tudor Mușatescu face „chestii de rîs", iar cînd autorul *Titanicului* a scris o dramă, domnu' spectator s-a burzuluit crunt, cum a făcut și cu Mircea Ștefănescu, pe care știindu-l, din *Veste bună,* autor de „chestii cu lacrimi", l-a surprins în raionul comediei cu *Lupul și sania.*

Domnu' spectator mai știe — asta din cronici — că o piesă de teatru trebuie să aibă acțiune, dar n-a bănuit niciodată că adevărata acțiune se petrece în d-sa, ea diferind de la om la om, de la mentalitate la mentalitate.

După felul obișnuit de apreciere, orice farsă de situații are acțiune — deci este teatru — și astfel actul *Vocea umană* nu poate fi, pentru că în scenă nu este decît o biată femeie care își trăiește tragedia sufletului ei la telefon.

Pentru amatorul de răfuieli bernsteiniene *acțiune* înseamnă păruială, după cum *dialog viu,* înseamnă stenografierea la gaura ușii a certei dintre o „cucoană" prea nouă cu un „boier" prea proaspăt. Din confundarea agi-

tației scenice cu acțiunea sufletească a personagiilor, cu acea creștere de sentimente, ciocniri și prefaceri, aprecierea se așează de la început pe un teren fals, îndepărtînd înțelegerea. De vină nu este spectatorul, ci educația artistică ce i s-a făcut, mai cu osebire în ultimii zece ani. Să nu se uite că același spectator a venit ani de-a rîndul la Ibsen, Curel, Shaw, iar cei zece ani de haos l-au lenevit, făcîndu-l să prefere ușurința înțelegerii vizuale celei auditive.

Ceea ce a surprins și nemulțumit în piesa *Apa vie* a fost vocabularul „prea literar", ori arare dăți a sunat pe scena unui teatru o limbă atît de meșteșugită, atît de românească. Nenorocirea este că s-a ajuns a se înțelege prin *text firesc* acel grai pestriț ca o haină de arlechin, pe care îl debităm zilnic cu toții. Este oare o serioasă acuzație că într-un domeniu artistic — deci de cizelare — exprimarea este prea dură ? Oare teatrul unei țări nu este în primul rînd arta vorbirii limbii acelei țări ?

Apa vie se începe prin reprezentarea boieroaicei Irina, a nepoatelor ei, a soților lor, a unui pitoresc moș, un vulpoi de vechil, toți și toate în așteptarea venirii lui Puiu Balș, plecat cu treizeci de ani în urmă din pricina inexplicabilului refuz matrimonial al Irinei.

În tot timpul acestei lipse, Balș a fost prezent pentru toți prin entuziasta evocare a Irinei. Venirea lui crește speranțe în sufletul unei nepoate măritate cu un om urcat prea iute la boierie, după cum aduce temeri celor care, nebănuindu-i revenirea, au ciopîrțit avutul moșierului drumeț. Predominat de o precisă notă comico-satirică, actul sfîrșește prin venirea, puțin senzațională, a eroului, care apare exact contrariul tuturor evocărilor Irinei.

În actul doi și trei, autorul părăsește ritmul realist, lunecă personagiile, dezghiocîndu-le din aparența lor obișnuită de pînă atunci, bruschează ciocnirile, pune pe fiecare să se mărturisească rusește și să se analizeze cu egală pătrundere, îi destramă și încheie revenind la eroul „care a știut fi *apă vie* pentru toată lumea, dar n-a putut fi sieși". Balș află vina refuzului care i-a ratat viața, în vina lui de-a fi jignit iubirea pură a Irinei de altădată (o țărancă răsturnată în șanț, neștiind că logodnica îl vede). Obosit de inutilul zbucium, Balș va rămîne lîngă Irina, în cadrul conacului amintitor al unei fericiri pe

care n-a știut să o păstreze și căruia acum nu-i poate cere decît odihnă.

Este un puternic duh de fatalitate ce bîntuie personagiile centrale ale ultimelor două acte, o ratare a tuturor, care ar impresiona, dacă lungimile, explicațiile și poveștile ce nu sunt de absolută necesitate n-ar îngreuia sufletul dramatic.

Pornind conflictul pe axa Irina — Balș, autorul o întretaie, o bifurcă prin ridicarea la aceeași intensitate de interes a trei personagii de secund ordin, trecîndu-le pe prim-plan și lăsînd două acte întregi pe eroina propriu-zisă într-o asistență statuară, ca abia în ultima scenă să-i redea drepturile.

În afară de realismul pitoresc al actului prim, atît de opus consistenței restului piesei, d-l Victor Ion Popa, revine cu inutile *precizări* de locuri, cu insistențe de păstrare a unui cadru moldovenesc, într-o lume ajunsă la acea dezlănțuire care o împiedică să mai păstreze ținuta obișnuită și care nu mai interesează dacă se petrece în Banat sau pe malul Dunării. De ce să păstrezi tipuri reale într-o lume de plăsmuiri ? O dramă puternică n-are nevoie să respecte convenționalismul vieții.

Și totuși această vină nu este întreagă a autorului. În goana quadrigei, scriitorul poate foarte bine scăpa un moment bidivii imaginației, dar odată cursa sfîrșită, se cade ca regizorul să intre în arenă. Regizorul Victor Ion Popa se cerea plămădit din aluatul acelor greci care prăvăleau de pe stîncă pruncii ce n-ar fi fost buni de luptă. D-lui V. I. Popa i-a fost milă de copiii minții sale. A știut că îi vor dăuna — a spus-o dinainte — dar n-a renunțat la ei. Regizorul n-a avut autoritatea de-a face dintr-o lucrare de lungime un spectacol rotund și este păcat, pentru că fără prea mare efort se putea ajunge la un frumos rezultat.

Interpreții, în frunte cu d-nele Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Mohor, Nora Piacentini, Elvira Petreanu și d-l Gh. Storin, au pus multă conștiinciozitate, d-l Tony Bulandra merită neprecupețite laude pentru suflul ce a pus în tiradele lui Balș, iar d-l Iordănescu-Bruno pentru comicul plin de justețe și pitoresc al unui tip de vechil. O excelentă mențiune se cade d-lui Jules Cazaban în Neacșu, un biet Pierrot îngrozit de umbra Arlechinului, personaj ce singur putea constitui interesul unei piese

aparte și căruia tînărul actor a știut să-i reliefeze drama cu mult nerv și inteligență.

Asemeni piesei, decorul actului întîi redă un cadru perfect realist, iar cel utilizat în rest păstrează o linie stilizată, sugerînd un templu antic.

Aceeași lipsă de unitate se continuă și în costumele personagiilor. Astfel, în primul act boieroaica are o rochie cu motive românești, ca în rest să poarte un soi de tunică heladică de un roșu demn de Pasionaria. Neacșu, avocat și moșier, apare ca un Farfuridi în intimitate, soția lui într-o impecabilă amazoană neagră, iar Balș cu mînicuțe scurte, pantalon bufant și cizme — cum se purta prin meleagurile africane din care s-a întors. La asta se adaugă realistul și specificul uman al lui Moș Maftei.

Foarte frumos scrisă, inegal tratată ca gen, alternînd scene de puternic dramatism cu lîncezînde pasagii, *Apă vie* nu este piesa perfectă, pe care talentul d-lui Victor Ion Popa ne-ar fi putut-o da, ci o foarte meritorie încercare de ieșire din făgaș, din care ar fi putut lesne ieși biruitor dacă ar fi vrut. În orice caz piesa se cuvine a fi văzută pentru realele ei frumuseți, care sunt cu mult mai mari decît defectele.

(*Vremea*, an. XI, nr. 555, 18 septembrie 1938, p. 11)

HAGI TUDOSE, comedie în 4 acte de
BARBU DELAVRANCEA (Teatrul Național);
JOCUL DE-A VACANȚA, comedie în 3 acte
de MIHAIL SEBASTIAN (Teatrul Comoedia)

Verificarea în teatru se face cînd mai poate exista o îndoială, ceea ce nu poate fi cazul cu *Hagi Tudose*, a cărei simplă cetire stă dovadă vie a meritatei căderi de acum un sfert de veac.

Naiv construită, cu tipuri convenționale și pline de reminiscențe, această nuvelă dialogată nu-și justifică reluarea nici prin valoarea ei propriu-zisă și nici măcar printr-o încercare de înnoire ca regie, printr-un pretext de nouă realizare scenică. Regizorul a tăiat cîteva replici de gust îndoielnic și bine a făcut, dar a păstrat respectuos tot noianul de inutilități, de contraziceri, de care piesa

este plină. Putea face altfel ? Putea aduce fantezia monstruoasă a lui Molière în Harpagon, a lui Balzac în Goriot și crea conflictul dramatic ? De bună seamă nu. Ar fi însemnat să taie și să scrie piesa de la început pînă la sfîrșit. Atunci, la ce bun această dezgropare a unui mort înainte de naștere ?

Autorul a voit să creeze tipul simbolic al zgîrcitului. Logic, s-ar desprinde din această dorință ca eroul să nu aibă nici un alt sentiment care să se poată împotrivi acestei patimi, ori Hagi Tudose este credincios, se duce la biserică, rîvnește băncuța cerșetorului, dar nu o fură și pe simpla vorbă a unui amic întreprinde lunga și defel gratuita călătorie pînă la Ierusalim, de unde se întoarce în bălțate și costisitoare straie, ca apoi să refuze îmbrăcarea unui călduros halat — dăruit — cînd tremură de frig și boală. Nu, Hagi Tudose nu este un mare avar, ci un biet cîrpănos fără însemnătate.

Personagii ce servesc de fond pentru reliefarea lui Tudose sunt tot fără consistență, tipuri schițate diletant și, pe ici, pe colo, pitoresc.

Negustorul bogat cît și Tudose e clasicul personaj bun și darnic pînă la risipă, obținut prin simpla răsturnare a eroului, soția lui e împrumutată din *Franțuzitele* lui Facca și din Caragiale, din care descind și logodnicii (o Ziță evoluată și un Rică Venturiano în devenire). Din tot nu rămîne decît o idilică pereche, nici aceea prea nouă de la Alecsandri încoace — nemaisocotind că bardul Mirceștilor împrumuta și el tare mult de peste hotar — dar mai vie, mai puțin fantoșă.

Scene naive, inutile și fără haz — logodnicii într-o șarjată atitudine pudică, povestea plată a călătoriei sau harpagonica ieșire în noapte cu felinarul aprins și goana în jurul casei — se amestecă de-a valma în ritm de comedie bufă, realistă și fantastică, într-o supărătoare lipsă de unitate. Acest defect stătea în puterea regizorului de a-l remedia în bună parte.

Hagi Tudose trebuia păstrat în racla de carton a bibliotecii teatrului și lăsat acolo pînă în ziua cînd directorul stagiunei 2012 ar fi scos-o și ar fi reprezentat-o ca mostră de cum se plictiseau spectatorii veacului trecut.

D-lui Gh. Calboreanu i-a revenit bravura și efortul de-a lupta pentru o cauză pierdută dintru început. Sub o mască ce amesteca pe regele Lear cu Ahasverus, d-l Calboreanu a spus frumos frazele frumoase, dar cum nu

poate face minuni, hagiul a rămas tot ceea ce-l făcuse autorul.

Bună pereche au schițat d-na Kitty Gheorghiu și d-l N. Dumitriu, d-na Sonia Cluceru a împrumutat nevestei negustorului hazul său personal, vervă, pe cît posibil, au adus d-nii Antonescu, Săvulescu și N. Atanasiu, iar juste apariții d-nele Voluntaru și Economu, dar și după o săptămînă de la premieră ne întrebăm nedumeriți : „Ce căuta-n galeră ?" — Ce căuta în galera Teatrului Național Hagiul ? — Sfîntul Mormînt ?

L-a găsit !

De altfel, îl găsise încă de acum douăzecișișase de ani.

*

Comparativ cu producția obișnuită, comedia d-lui Mihail Sebastian se așează în lotul acelor piese de tendință intelectuală, care fac spaima directorilor de teatre și marea temere a spectatorului educat la plastica pedestră a revistelor. Și totuși n-are de ce să se sperie spectatorul, pentru că, cu o abilitate surprinzătoare la un debut, autorul a știut să învăluie pilula și să o facă foarte plăcut înghițibilă oricui recurge din cînd în cînd la oficiile ței. Jocul ideilor este simplificat, iar expunerea nuanțelor este făcută cu o claritate ce constituie o adevărată politețe față de spectator, antrenîndu-l într-o gimnastică din care n-are decît de cîștigat.

Acțiunea se desfășoară pe o creastă de munte, într-o pensiune, în care, deși veniți să scape de sclavia orașului, toți rămîn înlănțuiți de el prin scrisori, telefon, radio. Fiecare are în el o lume de visuri, de doruri nemărturisite, transformate unele în mici manii inofensive, ascunse cu grijă de teama ridicolului. Astfel, bătrînul funcționar duce cu el nostalgia depărtărilor împodobite cu tot puhoiul dorințelor neîmplinite ; soția, venită fără soț, nevoia de cochetărie, de aventură ; maiorul în retragere, visul unei pescuiri asemeni celei din *Noul Testament* ; elevul de liceu, primele tresăriri de dragoste, iar Corina, impresia unei iubiri care să-i dea răbdarea așteptării marei pasiuni. În mijlocul lor apare Ștefan, om hotărît să-și facă din vacanță răscumpărarea celor unsprezece luni de viață trudnică, și rupe otgoanele realității imediate, pornindu-i pe toți într-o croazieră a fanteziei. O întîmplare obișnuită îi readuce pe toți la realitate : vacanța s-a apropiat de sfîrșit și farmecul se rupe. Dra-

gostea înfiripată între Valeriu și Corina sfîrșesc livresc, dar frumos: pentru a păstra neatinsă lumea de vis pe care o trăise, Corina cere ca aventura să se sfîrșească aci. Fiecare se va întoarce la viața mediocră, în care continuarea dragostei ar însemna uciderea ei, așa se va păstra neîntinată.

Acțiunea este condusă vioi, replica păstrează ușurința mingei de tenis, lirismul este contemporan, iar analiza psihologică, clară, fără eforturi, fără false adînciri. Eroul și eroina gunguresc cu multă tinerețe și un dram de prețiozitate, în care autorul se întrevede, după cum îl vezi și în Ștefan, *„qui lui ressemble comme un frère“*.

Cu toate precizările de geografie românească, cu toată apariția, neutilă, a unei servitoare unguroaice, piesa este de esență franțuzească, după cum autorul are o vădită înrudire cerebrală cu Sarment și Achard, la rîndul lor, copiii spirituali ai lui Musset.

Pentru modul foarte frumos cu care d-l Sebastian a știut să-și reliefeze cei patru eroi — bătrînul, tînărul, adolescentul și Corina — i-am fi cerut o oarecare atenție la schițarea personagiilor de secund ordin, după cum l-am fi preferat naiv în sforăria scenei, decît abil în rutine, ce nu trebuie să-i aparțină. Autorul capabil să creeze cu atîta fantezie și ușurință situația arbitrară în fond și greu verosimilă, a finalului primului act, prelungită de-a lungul celui de-al doilea, făcînd pe spectator s-o accepte încîntat, nu trebuie să alerge la soluționări grăbite și utilizate, cum este aceea a aducerii banalei perechi care rupe vălul visului. Autorul avea nevoie desigur de cineva care să provoace dezmeticirea eroilor și să le ilustreze solidaritatea, dar cînd a fost în stare să creeze tipul de vagabond imaginar al funcționarului și să anime pe ceilalți trei, trebuia și putea să găsească în fantezia sa personagii a căror calitate artistică să fie proporțional egală celor principale. Același reproș îl aducem în privința maiorului pensionar și al soției, care meritau de asemeni să se bucure de atenția autorului.

Toate aceste obiecțiuni — credem, foarte justificate — privesc piesa în măsura în care un lucru foarte bun putea fi perfect. Așa cum este, comedia d-lui Sebastian merită neprecupețite laude și se cuvine văzută neapărat pentru frumoasele ei calități de fantezie, vioiciune, notațiile de fină sensibilitate și ascuțită analiză.

În bătrînul funcționar d-l V. Maximilian a pus o cuceritoare naturalețe, iar în Ștefan — Corina, d-na Leny Caler și d-l Vraca au trăit cu intensitate și multă tinerețe aventura de vis a perechei. Un bun adolescent a schițat d-l M. Axente.

Absolut adecvat lucrării ca linie și culoare, decorul d-lui W. Siegfried și binevenită direcția de scenă a d-lui Sică Alexandrescu, care și-a amintit că în afară de al doilea la traduceri poate fi primul la regizorat.

(*Vremea*, an. XI, nr. 556, 25 septembrie 1938, p. 10)

ACOLO DEPARTE, Roman dramatic în 10 tablouri de d. MIRCEA ȘTEFĂNESCU (Studio Teatrul Național)

Începînd cu acea îndepărtată *Maestrul*, de la Teatrul Popular, oricare dintre premierele d-lui Mircea Ștefănescu a avut prestigiul unui eveniment teatral, lichidat fie el cu „stimă", ca la *Frămîntări*, fie cu entuziasm delirant, ca la *Veste bună*, sau cu o curioasă miopie, ca la *Lupul și sania*, dar nici una nu a trecut nebăgată în seamă sau scăzînd prestigiul acestui autor întotdeauna în căutarea înnoirii, întotdeauna interesant și de frumoasă ținută artistică, chiar și atunci cînd a voit a face oarecare concesiuni publicului.

Prin ritmul și nervul ei dramatic, noua lucrare se alătură piesei *Veste bună*, iar denumirea de „roman dramatic" nu se referă decît faptului că personagiile, ca și acțiunea care îi însuflețește, au apărut autorului „mai mult ca personagii ale unui roman închipuit, decît ca ființe smulse direct din viață". Factura piesei păstrează această influență primă prin aparenta independență dintre tablouri, care evoluează asemenea capitolelor unui roman, închegîndu-se într-un tot perfect în finalul piesei.

„Acolo departe" este formula nostalgică pe care eroii piesei înfiripează visurile lor de ajungere, visuri împlinite, uneori, dar cu jertfe grele, visuri mai totdeauna sfîrșind în prăbușiri definitive.

Pentru împlinirea acestui vis de ajungere eroul pornește din patriarhalu-i oraș „acolo departe", la București, unde realitatea îl surpă, și într-un efort reușește să

plece mai departe, în Parisul tuturor speranțelor, ca iar să cadă și visul să se transforme în dorul reîntoarcerii „acolo departe", în urbea patriarhală din care pornise spre a împlini destinul unei cărți, care îi apărea ca ultim țel, succes plătit cu pierderea celor dragi și întreaga singurătate a unei vieți pustiite.

Esența lirică a talentului d-lui Mircea Ștefănescu a găsit în subiectul acesta prilejul unei largi manifestări, distribuite cu acea măsură ce îi este proprie și ferește de ieșirea din cadrul unei posibile viețuiri, după cum latura ironică a talentului său se păstrează mereu prezentă și înviorătoare. Scrisă în acel dialog viu în care am regăsit prospețimea din *Comedia zorilor* (în actuala eroină Ioana) și nervul dramatic din *Veste bună*, piesa se desfășoară de-a lungul celor zece tablouri într-un continuu interes al spectatorului.

Studioul Teatrului Național a oferit piesei efortul încununat de succes al unui ansamblu condus cu acea grijă a detaliului pe care regizorul Ion Șahighian o aduce tuturor lucrărilor ce pune în scenă.

În Ioana, d-na Marieta Deculescu înscrie cel mai complet succes al tinerei sale cariere, prin sinceritatea ingenuității jocului său simplu, lipsit de artificializare. În tînărul scriitor, d. Al. Critico a redat frămîntarea și chinul eroului cu acea stăpînire de joc și convingere ce-i este atît de personală, iar într-un ratat, d. N. Bălțățeanu a adus o interpretare plină de pitoresc și de veridic. Un învins al visului a schițat convingător d. Ion Manu și un excelent bătrîn prin puternica emotivitate, nedezmințită pe tot întinsul rolului, a înfăptuit d. C. Atanasiu. În roluri secunde au susținut acțiunea cu multă justețe d-nii Lăzărescu, Al. Marius, G. Conabie, Mircea Balaban, Amigdalis și d-nele Dina Mihalcea și Didi Theodorescu, aducînd, conform personagiilor, emotivitate, humor, haz, glas, vulgaritate și frumusețe sau eleganță, așa cum le-a impus textul și regizorul.

Asupra decorurilor, făcute de un intrus al cărui nume ne scapă, păstrăm părerea că n-au adus prejudiciu piesei, ceea ce, la urma urmei, tot este ceva.

Publicul premierei, regăsindu-și autorul piesei *Veste bună*, a făcut noii lucrări una din cele mai calde primiri, preconizînd astfel o repetiție a marelui succes trecut.

(*Timpul*, an. III, nr. 670, 15 martie 1939, p. 2)

GREVA FEMEILOR comedie în 3 acte și un prolog de d. NICUȘOR CONSTANTINESCU

În interviul său, d. Nicușor Constantinescu preciza că *Lysistrata* este a 101-a premieră a tinerei și impresionant de producătoare cariere de autor și animator de spectacole, pe care întîmplarea face să o cunoaștem de la acele atît de spirituale reviste ale debutului său. Contrar vechii formule a genului revuistic, d. Nicușor Constantinescu aducea prospețime, un ascuțit spirit de parodiere și o înviorătoare atitudine satirică. În anii care au urmat apoi, spectatorii i-au făcut o atît de bună primire, că și autorul a fost îmbiat să-i flateze micile-i slăbiciuni, iar textului să-i dea un ton mai accesibil marelui public, care, recunoscător, l-a urmat cu entuziasmul ce a înscris atîtea seri de biruință, creînd curînd dintr-o unică trupă un ansamblu cu proporții de instituție.

Ori, iată că tocmai cînd părea mai specializat ca oricînd, cînd rutina atîtor ani i-ar fi permis o comodă, lungă și regretabilă repețire, autorul a o sută de reviste face cale întoarsă și mai proaspăt ca totdeauna aduce o excelentă parodie satirică, însuflețită de un cald și tineresc lirism.

În fond, piesa este o satirizare a tineretului care își irosește anii de exuberanță în politica de la care a îndepărtat pe bătrîni. Eroul Lycon, poet, înlătură pe septuagenaru-i unchi Stilbonide de la putere, cu ușurința și în numele celor 25 de ani ai săi. Guvernarea tinerilor, lipsiți de ponderea și experiența precedentă, provoacă o permanentă încordare politică și neîncetate războaie, care îi silesc să-și părăsească nevestele și căminele. Lysistrata, soția lui Lycon, își frînge durerea în revoltă și, de acord cu celelalte semene ale ei, proclamă greva femeilor, pînă în ziua cînd excesul de politică și războaie nu va fi încetat.

Războinicii dornici de mîngîierile reîntoarcerii se găsesc în fața acestei coaliții și în cele din urmă conducerea Athenei trece în mîinile femeilor, care, combătînd spiritul războinic, cad în extrema cealaltă, de totală dezarmare a republicei. Profitînd de slăbiciunea Athenei, Troia, rivală a întîietății, îi declară război și în panica generală frînele guvernului sunt cedate înțeleptului Stilbonide, a cărui măsură va readuce liniștea și siguranța

republicei, ferită pe viitor de inexperiența agresivă a tinerilor, cît și de pacostea guvernării femeilor, trimiși și trimise să-și trăiască plinătatea atît de scurtă a anilor primi : dragostea.

Fără îndoială că teza satirei este tot atît de perfect valabilă și susceptibilă de răsturnare și că, așa cum a fost totdeauna, adevărul este la mijloc : conducerea cerînd oameni excepționali, nici anii puțini, nici anii grei n-au ce căuta în balanță, dar modul cum își susține satira sa autorul este cuceritor de vervă continuă, plin de foarte pitorești anacronisme și de personagii a căror caricaturizare își păstrează permanența viabilității, într-un dialog a cărui vioiciune și haz subțire dăruiește o neîncetată bună dispoziție.

Cu *Greva femeilor* d. Nicușor Constantinescu intră în dramaturgia românească, înscriind unul din cele mai categorice succese și, cu toată voia bună culeasă în producția sa precedentă, făcîndu-ne să regretăm această întîrziere pe noul tărîm.

Teatrul Comoedia a pus în serviciul acestei excelente lucrări un ansamblu care a servit-o cu tot entuziasmul.

În Lysistrata, d-ra Leny Caler a realizat unul dintre cele mai bune roluri ale bogatei sale colecții de succese, iar în Stilbonide d. V. Maximilian a adus o „bonomie" plină de finețe și nuanță.

Un Lycon, dotat cu toate atributele arivistului personaj, a întruchipat d. Jules Cazaban și două șarje de irezistibil comic au trasat d-nii M. Anghelescu și V. Ronea. Unei mirese cu educație modernă d-na Nora Piacentini i-a împrumutat verva sa atît de personală, iar într-o matroană, d-na Sylvia Fulda a apărut cu degajarea sa fără cusur. O bună cameristă ateniană a trasat d-na Dina Radu și o nu mai puțin eladică „vampă", d-na Beate Fredanov.

Ansamblul este completat de d. Groner, care prezintă spectacolul și d. Niculescu Cadet.

Direcția de scenă a autorului a înscris un egal succes, iar aportul pictorului Siegfried, cu totul remarcabil prin construcție, fantezie și culoare.

Aplauzele la scenă deschisă și finaluri, excelenta dispoziție din antracte și rîsetele ce au punctat mereu spectacolul au arătat unanimitatea unei foarte calde primiri, atît pentru autor, cît și pentru interpreți.

(*Timpul*, an. III, nr. 672, 17 martie 1939, p. 2)

MOLIMA. Piesă în 3 acte de d. ION MARIN SADOVEANU
(Teatrul Regina Maria)

Perfect închegată și condusă într-un ritm de putere crescîndă, *Molima* prinde spectatorul în atmosfera ei apăsătoare și dezolantă, ținîndu-l încordat tot timpul și dăruindu-i o reală satisfacție artistică.

Acțiunea se desfășoară în cadrul trist al melancolizantelor cîmpii dobrogene, într-un conac locuit de Maria, fiul ei Mihai cu soția lui Viorica și bătrînul turc Ali. Maria își iubește fiul cu o dragoste acaparantă pînă la chinuire și o exclusivitate care o face să urască și să prigonească pe oricine și-ar apropia pe Mihai, a cărui fire slabă nu găsește — cu toate revoltele — forța împotrivirii necesare. Maria poartă în ea otrava disperării de a nu fi fost iubită de soțul ei și tortura acestei nerealizări sentimentale i-a întărit mediocritatea, făcînd-o să se răzbune chinuind pe toți din jurul ei. Din pricina acestei firi și a dragostei prea egoiste pentru fiul ei, Maria își va persecuta nora, care, deznădăjduită și de lipsa ecoului necesar al soțului, își va căuta scăparea plecînd, dar molima i-a cuprins și ei sufletul și se întoarce.

Moartea Mariei nu aduce nici o schimbare, chinul ei, nevoia de tortură a trecut în sufletul lor și Viorica cu Mihai rămîn alături, ca doi ciumați sortiți să-și ducă tragedia măcinării lor sufletești pînă la sfîrșit. Un suflu dramatic ce amintește grandoarea tragediilor antice străbate drama aceasta, scrisă într-o remarcabilă limbă literară și analizată cu o perfectă pătrundere a tuturor detaliilor și nuanțelor sufletești.

Un excelent cadru a creat pictorul Victor Feodorov, iar regia d-lui Ion Sava a adus o bună contribuție, ca totdeauna.

În mediocra, reaua, crispanta și sobra Maria, d-na Lucia Sturdza-Bulandra a adus unduitoarea-i siluetă, înveșmîntată în nu mai puțin elegante toalete de interior, surîsul său în care predomină finețea și oarecare bunătate, precum și jocul său atît de personal, cu care a cucerit și cucerește publicul. Alături de d-sa, d. Tony Bulandra a fost întru totul partenerul dorit, iar într-un rol de *raisonneur*, d. G. Storin a adus masiva și perfect convingătoarea-i bunătate. Un foarte bun turc, filosof fatalist, a realizat d. V. Maximilian, iar în Viorica, d-na Aura

Buzescu a reluat cu același *brio* succesul său de la premiera din Teatrul Maria Ventura, unde *Molima* a văzut pentru întîia dată lumina rampei. Realizarea d-nei Aura Buzescu are toată forța dramatică și toată simplitatea, simplitate fără de care nu poate exista creație în teatru.

Molima este o piesă care trebuie auzită, iar Teatrul Regina Maria a făcut o foarte nimerită alegere, oferind-o pentru deschiderea noii sale stagiuni.

(*Timpul*, an. III, nr. 867, 30 septembrie 1939, p. 2)

Premiera de aseară : *CAPUL DE RĂȚOI*
Comedie în 7 tablouri de G. CIPRIAN
(Studioul Teatrului Național)

Actor de mare clasă (amintiți-vă de brotacul din *Clopotul scufundat)*, înzestrat scriitor și dramaturg, G. Ciprian înscrie cu comedia de aseară unul dintre cele mai categorice și meritate succese.

Capul de rățoi este o evadare în lumea voiei bune atît a eroilor, cît și a spectatorului. Eroii sunt patru — precum evangheliștii — și în căutarea procurării unui strop de fantezie, de libertate în cenușiul zilelor la fel, constituiesc o asociație, „Capul de rățoi", a cărei existență, bufonă și umană totodată, îi va pune în conflict cu obișnuita viață socială. Apostolii noii evanghelii vor predica noua morală și vor sfida tradiționala farsă a omului aparent grav și respectabil, care odată ajuns iar la putere se răzbună, dar sfîrșește prin a-și lua plata.

Un spirit de școlărească vioiciune însuflețește și textul și acțiunea personagiilor, care trăiesc ultimele elanuri tinerești premergătoare cumintei așezări. Autorul a cheltuit o vervă de multă prospețime, dusă într-un ritm burlesc, al cărui elan n-a scăzut deloc de la un capăt la celălalt al piesei — performanță foarte greu de realizat — iar dacă ici și colo poetul Ciprian — pentru că este și poet G. Ciprian — a tresărit într-o frază, dăruind un înțeles mai adînc la ceea ce părea doar o glumă, aceasta nu face decît să amplifice calitatea lucrării.

Povestită, acțiunea ar părea lipsită de logica obișnuită și șarja exagerată. E greu să accepți cum patru oa-

meni își fac sediul într-un copac și de acolo întreaga înșiruire în care fantasticul și grotescul se împletesc într-o reușită armonie, dar aici stă tocmai magia lui Ciprian, care a știut să farmece și să facă spectatorul să accepte totul fără a se gîndi nici la control nici la cea mai mică dorință de protest. Năstrușnicile isprăvi, hazul lor și hazul neînțelegerii celor care se opun „blestemaților" au învins, aducînd un suflu nou, înviorător și pe potriva înțelesului acestei scene de experiențe, care trebuie să fie scena Studioului.

Interpretarea cuartetului a revenit d-nilor N. Bălțățeanu, I. Finteșteanu, I. Manu și M. Balaban, care s-au integrat deplin rolurilor. În reprezentantul celeilalte baricade, d. M. Gingulescu a fost cu totul în notă, iar în restul ansamblului, d-nii Ovid Brădescu, C. Antoniu, Al. Marius și G. Soare au adus o foarte justă interpretare. Un foarte bun aport, într-un argot ...[1] a realizat tînărul C. Rădulescu. Din ansamblul feminin reținem jocul plin de naturalețe și culoare al d-nelor Maria Voluntaru și Eugenia Popovici. Spectacolul regizat de autor a păstrat ritmul textului, iar decorul a subliniat calitățile pictorului decorator d. Traian Cornescu.

Capul de rățoi este un excelent spectacol care merită și trebuie văzut pentru fantezia lui burlescă atît de reușită.

(*Timpul*, an. III, 983, 28 ianuarie 1940, p. 2)

TREIZECI DE ANI DE TEATRU — MIȘU FOTINO

Îl cunosc de pe vremea cînd și veacul și subsemnatul n-aveam decît cîte 10 ani, din oropsitul tîrg al Craiovei, care pe atunci își trăia ultimii ani de trecută Bănie, iar Teatrul, condus de Emilgar cu o energie și o tenacitate nebănuite sub firava-i făptură, cunoștea un ultim salt de artă.

Era ceva de *gavroche* în tinerelul acela ce venea de la ucenicia marilor maeștri : Petre Liciu, Aristizza Romanescu și Nottara. Aducea cu el nedisciplina anilor lui puțini, boema nopților albite, lenea de a învăța un rol

---

[1] Cuvînt ilizibil în periodic (n. ed.).

care nu-i plăcea, firea-i veșnic distrată, care îl ducea la schimbarea vocabularului textului, spre dezolarea camarazilor care, neurmărind cursul ideei să știe cînd bucureșteanul ăsta fantezist și-a sfîrșit paragraful, așteptau în zadar cuvîntul final care însemna pornirea replicei lor, dar mai aducea Fotino un real talent de „june-prim", o vie inteligență scenică, un fizic foarte agreabil și un ton cald și vibrant ce cucerea și nu era defel ușoară această biruință față de un public cu o veche obișnuință a teatrului și un ansamblu local remarcabil, în care Emil Gârleanu adăuga în reprezentație actori ca Petre Liciu, Aristide Demetriade, Agatha Bârsescu, Maria Giurgea. Era epoca actorilor „nespecializați", actorilor care treceau de la comedie la dramă, de la piesa modernă la clasici, menținîndu-i într-un veșnic exercițiu ce prevenea anchiloza.

De la *Trandafirii roșii* la *Fracul*, de la Fătul din *Înșir-te mărgărite*, la *Prostul*, de la *Păianjenul* la *Azilul de noapte*, Mișu Fotino s-a înnoit mereu, rămînînd actor de prim rol, chiar cînd a avut un rol de importanță secundară *(Mansarda, Păpușile)*.

Azi Mișu Fotino împlinește 30 de ani de teatru, trei decade de neîntreruptă activitate scenică, fie ca actor, director de trupe și regizor, de-a lungul și latul țării. O rememorare pentru contimporanii săi și o cunoaștere a celor ce au venit între timp e necesară.

Debutează la Craiova, unde în 1914 este numit societar clasa I, ca să treacă mai apoi la interimatul conducerii pînă în 1920, cînd întreprinde sub auspiciile Ministerului Artelor primul turneu de propagandă în Ardeal și Banat. Datorită marelui succes obținut, este retrimis, de data aceasta în toate orășelele Transilvaniei, iar în anul următor, primarul Brăilei, d-l Radu Portocală, înființînd Teatrul Comunal, îi încredințează direcțiunea. În 1925—1926 joacă alături de Elvira Popescu și Ion Iancovescu la Teatrul Mic, iar cei trei ani următori rămîne director al acestei scene.

În 1931 este numit director al Teatrului Național din Cernăuți, unde rămîne pînă în 1934, cînd împreună cu Ion Iancovescu — marele clăditor de teatre — înființează Teatrul Tirul (azi Regina Maria), ca peste un an să ia direcțiunea Teatrului Comoedia și peste altul, alături de Ion Iancovescu, să conducă Teatrul Excelsior. Din '910 pînă azi Mișu Fotino a jucat în peste două sute de piese,

înscriind succese răsunătoare ca *Fracul*, ce s-a reprezentat în interpretarea sa de peste cinci sute de ori.

Rînd pe rînd Galus, Zefir, Făt-Frumos, Mircea, Florini, Răzvan, Despot, Ovidiu, Amos Bujorescu, Rudi, vagabondul din *Fracul*, naivul din *Prostul*, în *Două orfeline*, *Crima celebră*, *Doi sergenți*, *Taifun*, în *Avarul*, în *Burghezul gentilom* sau în comedii, comedioare, farse — stagiunile de vară — Fotino a adus aceeași rîvnă de identificare a personajului, găsind noi nuanțe, rămînînd același Mișu tînăr, nestabil decît în personagiile ce le-a interpretat. Anii au trecut, ușor unii, greu alții, Mișu a rămas același greiere ca acum treizeci de ani, aceeași vioiciune a ochilor galeși și umezi, aceeași boierie nesilită în purtarea fracului, aceeași vervă și căldură, aceeași sinceritate simplă, iar dacă în locul frezei fruntea a înaintat mult spre ceafă, locul nu e viran, are dedesupt același dar de teatru, același neastîmpăr și o știință a meșteșugului călită trei decade. O pensulă muiată în „mastic", o „meșă" brună aplicată deasupra și Mișu Fotino reapare așa cum a fost și va rămîne totdeauna.

(*Timpul*, an. IV. nr. 988, 12 februarie 1940, p. 2)

MARELE DUHOVNIC, dramă în 5 acte
de d-l VICTOR EFTIMIU (Teatrul Național)

Cînd un volum și o piesă, tare discutabile, justifică deseori la noi „cariere" scriitoricești, cele aproape trei decade de prodigioasă activitate artistică ale d-lui Victor Eftimiu sunt de-a dreptul uluitoare. Zeci de piese, comedii, feerii, drame moderne și istorice și tragedii, romane, novele, povești pentru copii, maxime, articole, cronicariat teatral și o excepțională conducere a primei scene, se înscriu pe răbojul crestat pentru prima dată, în 1911, cu acea feerie de debut *Înșir'te mărgărite*, model al genului, nu numai nedepășit pînă azi, dar nici măcar atins.

S-a observat, și nu numai din spiritul unei drepte drămuiri, că această operă care ar umple cu prisosință activitatea a patru scriitori „productivi" este inegală. Această descoperire este justă, dar și egală cu aceea că Parîngul n-are numai creste și că vîrfurile nu îi sunt de a-

ceeași înălțime, ori, de vrei să măsori muntele, nu te o-prești la prima ridicătură. Cei ce n-au cetit pe Chamfort și Rivarol vor găsi exagerat, dar sunt în *Vorbe, vorbe, vorbe* pagini pe care cei doi moraliști le-ar fi iscălit, după cum sunt piese de același care ar fi cunoscut o altă pre-țuire, dacă erau scrise pe alte meleaguri.

Sensibil prin temperament elementului spectaculos, posesor al unei fantezii căreia frîul unui dîrz spirit au-tocritic n-a zmucit totdeauna zăbala, în teatrul său d-l Eftimiu a dat predominanța poetului, iar dacă poetul, prins în jocul lui, a construit cu o abundență uneori dă-unătoare, el a rămas totuși prezent totdeauna, ieșind biruitor în *Cocoșul negru, Prometeu, Thebaida, Don Juan, Akim, Omul care a văzut moartea* și atîtea alte lucrări, dintre care *Marele Duhovnic,* a douăzecișidoua înscrisă în repertoriul primei noastre scene, piesă reluată cu ose-bit succes aseară, după o pauză de zece ani.

„Nu e nimeni atît de înalt și atît de curat, încît să-și poată judeca semenii cu fruntea sus“ constată în fina-lul piesei eroul, ajuns mitropolit prin truda unei vieți schimnice închinată răscumpărării unei sinucideri de care sufletul lui se crede vinovat.

În parohia provincială în care păstorea cu o rîvnă menită a-l face să uite înalta-i chemare, preotul Nicolae duce cu el tristețea renunțării, îmbinată cu neajunsurile ce-i creează un frate de notorie incorectitudine.

Soția lui, Marina, cunoaște renunțarea preotului și suferă, iar cînd veniți de la Mitropolie doi foști colegi de seminar vin și îi arată calea ce l-ar duce la episco-pat, Marina înțelege că singura piedică a înălțării lui este ea și se sacrifică. Preotul Nicolaie, după un timp de că-lugărie aspră, suie treptele măririi, dar din depărtările care îl înghițiseră douăzeci de ani de lipsă, fratele se în-toarce mai decăzut decît plecase, aducîndu-i amărăciuni care îl revoltă și la pomenirea cărora aventurierul îl a-cuză de a fi împins la moarte pe Marina. Toată drama este în vina pe care Nicolae și-o atribuie și care nu este a lui. Marina s-a sacrificat din dragoste, fără ca el să fi făcut ceva care s-o împingă la acest act, în fond sufle-tul lui nu poate ierta că pentru el, pentru înălțarea lui, femeia s-a jertfit și, zdrobit de acest gînd, el, păstorul a mii de oameni, îngenunchie în fața aventurierului, măr-turisindu-și neputința de a fi judecător.

Reluarea a reeditat succesul premierei și la această izbîndă, alături de autor, au înscris frumoase și meritate succese d-na Agepsina Macri și d-l Gh. Calboreanu, secondați de d-nele Sonia Cluceru, Ana Luca, Irina Nădejde, Cella Dima, Maria Neamțu și d-nii N. Soreanu, N. Bălțățeanu, H. Polizu, N. Săvulescu, și P. Nove.

D-na Agepsina Macri a jucat rolul soției și al principesei Romano, pe care prelatul o întîlnește după douăzeci de ani de la drama vieții lui și a cărei asemănare cu Marina îl face să-i dăruiască o duhovnicească afecțiune. D-na Agepsina Macri a dat primei eroine linia simplă și oarecum iluminată cerută de personaj, iar secundei eleganța, mondenitatea și ușurința caracteristică, înscriind două reușite de egală valoare.

În preot, d-l G. Calboreanu a păstrat un dramatism conținut, dînd personajului autenticitate.

Montată în noi și sugestive decoruri, *Marele Duhovnic*, piesă de puternic dramatism, va întruni desigur sufragiile marelui public.

(*Timpul*, an IV, nr. 1037, 22 martie 1940, p. 2)

ICARII DE PE ARGEȘ (Național)

Fără îndoială, d-l Ion Luca este unul dintre cei mai dăruiți autori ai dramaturgiei românești.

Speculativă, inteligența d-sale caută și găsește noi interpretări printr-o cazuistică în care se îmbină deopotrivă clericul, avocatul (interpretul legilor) și dramaturgul (creatorul de conflict teatral) într-o împerechiere, dacă nu complet armonică, în orice caz interesantă și viabilă scenic.

În *Icarii de pe Argeș*, poem inspirat din legenda mînăstirii lui Neagoe-Vodă, d-l Luca pornește temerar la o umanizare a baladei, stabilind ca punct de pornire al conflictului gelozia care mînă la răzbunătoare distrugere pe Averchie, logodnicul refuzat al Lăcrămioarei, soția meșterului Manole. Stareț al viitoarei mînăstiri, Averchie pune doi ciraci să strice lucrările, pentru ca apoi, prin mijlocirea unei vrăjitoare, să sugereze voievodului și meșterilor necesitatea sacrificării primei soții ce va veni la

schele. Pînă aici linia umanizată a piesei este unitară. Suntem în fața unui obișnuit conflict sentimental, în care respinsul pizmuiește fericirea acceptatului și se răzbună. Ajuns la acest punct însă, autorul părăsește linia de verosimilitate, de explicație istorică dacă vreți, și asistăm la invocația puterilor răului făcută de vrăjitoarea complice, ceea ce ne mută pe dată din atmosfera ce se vrea retrospectivă în aceea de plină legendă, deci în contrazicere deplină de linie dramatică. Dacă meșteșugind altfel, autorul ne-ar fi făcut să asistăm la un proces de sugestie colectivă sau de hipnotizare a meșterilor și voievodului, piesa rămînea pe linia primă, păstrîndu-și unitate de factură, așa însă, se frînge. Fugind de elementele supranaturale ale legendei, independent se abate din cale și intră brusc în acest domeniu, tîrînd fără rost și pe Neagoe, voievod rămas de veacuri drept un adînc credincios, într-un soi de interviu cu dracul, ceea ce e și supărător și inutil.

Odată consumat acest pact voievodal cu Belzebut, sacrificarea Lăcrămioarei se face cu acceptarea forțată a meșterilor și jertfa conștientă a eroinei.

În dorul ispășirii greului păcat, meșterii în frunte cu Manole proiectează ridicarea unei neasemuibile biserici, dar Arvechie pune capăt năzuinței prin anunțarea voievodului, care închide meșterii în turlă. De aici, meșterii cu aripi de șiță se avîntă spre pămînt, pentru a înfăptui acolo clădire nouă, dar aripile se frîng, prăbușindu-i.

Intențiunea autorului este de a stabili o diferență între *sacrificiu, care este un act păgîn, și jertfă*. Distincția aceasta nu o vedem. A jertfi ceva sau a sacrifica este același lucru. În legendă, Manole, își jerfește dragostea din dorul înfăptuirii fără seamăn, din acel egoism al creatorului, iar soția lui se jertfește fără să înțeleagă. Înțelegerea și primirea jertfei și de către femeie e desigur frumoasă și dublează interesul.

Scris frumos, cu pasagii de mare avînt și sensibilitate, poemul d-lui Ion Luca marchează în cariera sa un punct de plecare spre drama românească izvorîtă din legendele, din credințele și năzuințele noastre.

O numeroasă distribuție a servit cele 10 tablouri ale poemului, sub direcția de scenă a d-lui Ion Șahighian, care a indicat frumoase și expresive grupări, imprimînd și ritmul de joc cerut de text.

În meșterul Manole a apărut d-l E. Botta, actor de cald lirism, iar în Averchie, d-l N. Brancomir, care are unul din cele mai frumoase glasuri și dicție pentru teatrul de vers. O vrăjitoare de foarte mult pitoresc a realizat d-na Sonia Cluceru.

În Lăcrămioara, d-na Tantzi Ec. Veselovschi a adus ingenuitate și avînt. Foarte reușit într-un frate distrugător al podoabelor din ordin, care își răscumpără greșeala, d-l T. Dimitriu. Cu cap și siluetă de mucenic desprins de pe frescă, d-sa a jucat cu nerv și zbucium neretoric și, poate tocmai prin aceasta, plin de elocvență. Bune, prin bărbăția lor, accente a avut d-l V. Lăzărescu, un actor de multe și neîntrebuințate resurse.

O surpriză a constituit viziunea plastică, proaspătă și autohtonă, a decorurilor pictorilor Vînătoru și Zlotescu. Cu elemente luate de pe covoarele oltenești, cei doi pictori au creat costume de netăgăduibilă frumusețe și originalitate ca motiv de culoare.

Se va părea exagerat și totuși este așa : cu costumele și decorurile realizate de Geo Zlotescu și Vînătoru în *Icarii* se poate vorbi de un punct crucial în scenografia românească, atît de tributară încă azi.

(*Vremea*, an. XII, nr. 577, 10 noiembrie 1940, p. 7)

DRAGODANA

PERSONAGIILE

BĂTRÎNUL	70 ani
IONIȚĂ, fiul lui	35-40 ani
CĂPITANUL BRANGA	40-50 ani
MĂRIA	20 ani
DINCĂ	50 ani
ȚIGANCA	

Acțiunea se petrece prin mijlocul veacului al XVI, la conacul-culă din Dragodana.

Decorul în armonie de ocru-galben deschis și albastru-cenușiu deschis. Lumina lui, scăzută, trebuie să aibă ceva din fondul frescelor bisericești. Costumele ușor stilizate în moda epocii lui Matei-Vodă, cu diferența că toți bărbații au chică.

Dragodana s-a reprezentat pentru întîia dată în cadrul spectacolului de deschidere al Teatrului din Sărindar, în seara de miercuri 20 septembrie 1939, distribuția cuprinzînd pe G. Ciprian în BĂTRÎN, Aurel Athanasescu în BRANGA, Mitru în IONIȚĂ, Getta Kernbach în ȚIGANCA, Madeleine Andronescu în MĂRIA și Pascal Marco în DINCĂ.

Decorul a fost lucrat după schițele autorului, iar direcția de scenă a aparținut d-lui Victor Ion Popa.

TABLOUL I

Scena reprezintă o sală de solide proporții, boltită, prin a cărei ușă centrală, cînd se va deschide, se va vedea un peisaj de creste. Ușă în stînga — dormitorul bătrînului — ușă în dreapta, spre dependințe. Firidă cu icoana Precistei de-a stînga ușii centrale, iar de-a dreapta, fereastră tot în firidă.

În plan dreapta, masă lungă și 3-4 scaune, iar sub icoană, o ladă de lemn, cu cheutoare de fier. În stînga lăzii, un sfeșnic înalt, cu lumînare.

ĂRIA schimbă untdelemnul de la candela icoanei. De afară se aude venind tropot de cai și apoi glasul lui IONIȚĂ : Hei, măi cioară, măi ! *restul vorbelor se pierde. Fața MĂRIEI se luminea-ă, aleargă la fereastră, apoi la ușă, unde întîmpină pe IONIȚĂ,* urmat de BRANGA.

SCENA I

MĂRIA, IONIȚĂ și BRANGA

IONIȚĂ
(grăbit și preocupat)

Unde-i taica, Mărie ?...

MĂRIA
(veselă)

Bun venit, Ioniță ! Bun venit, căpitane Branga.

BRANGA
(schițînd un zîmbet)

Bun găsit, jupîniță.

IONIȚĂ

(același joc)

Iartă, Mărie. Ce face ?...

MĂRIA

(simplu)

Doarme. Iacă, iar a scris pînă tîrziu. Ieri i-am pus lumînarea nouă și... *(O arată, e pe sfîrșite).*

IONIȚĂ

(bănuitor)

Ce a scris ? A venit vreo veste ?

MĂRIA

(cu ușoară nuanță de tristețe)

Veste la Dragodana ? A scris la cel cronic al Dragodăneștilor... Ei, nu-l mai scoală cîntecul cocoșului !... *(IONIȚĂ se duce de ascultă la ușa iatacului).*

BRANGA

(cu regret)

Ce să-i faci ? S-adună anii și se năpustesc pre chică, pre ochi, în urechi... numa, bucurii toate.

IONIȚĂ

(întorcîndu-se, ton amar)

Așa că-i mai bine de moare omul tînăr ?...

BRANGA

(scuzîndu-se)

N-am zis...

IONIȚĂ

(obosit)

Știu, măi frate...

MĂRIA

Hodiniți puțin. Vă aduc acu de spălat. Vaca e mulsă și muierea lui Dincă va hi pus de... *(Tace stînjenită de lipsa lor de atenție și iese.)*

SCENA II

ACEIAȘI — apoi MĂRIA

BRANGA

(prevenitor)

Să-i spui cu binișorul.

IONIȚĂ

(gest și ton de renunțare)

Oricît i-aș spune...

BRANGA

(insistînd)

Să nu-i spui deodată... Să-i spui mîine...

IONIȚĂ

(propunînd)

De i-ai vorovi tu ?...

BRANGA

(ton de nesiguranță)

Trebui meșteșug și io... *(gest de neputință).*

IONIȚĂ

(renunțînd)

S-o-ndura Dumnezeu și mi-o da prilej să-i pot strecura... Nu-mi vine să-i stric bucuria revederii.

MĂRIA

(intră cu ligheanul și ibricul pe care le pune pe scaun.)

Și rămîneți mult ?

IONIȚĂ

(ușoară încercare de destindere)

Ia-n auzi, frate Branga, — că doar pre tine te întreabă.

MĂRIA

(reproș)

Apoi dumneata de veniși, nice ziua bună nu mi-ai...

IONIȚĂ
(sincer)

Iartă Mărie. Gonim caii de ieri, din revărsatul zorilor.

BRANGA
(ton glumeț)

De grabă ce venirăm, uitarăm și cuviința.

MĂRIA

N-am zis asta păcatele mele. Da' de ce atîta grabă? Poftește să-ți torn, căpitane.

BRANGA

Bucuros, jupîniță. *(Își suflecă mînecile și MARIA îi toarnă. De alături se aude o tuse seacă, bătrînească. IONIȚĂ tresare, se repede și intră — se aude un chiot :* Tii, Ioniță, fi... *Cei doi au sfîrșit. BRANGA ia ștergarul.)*

MĂRIA

Și tot nu spuseși, căpitane, cît hodiniți la Dragodana.

BRANGA
(codit)

Mîne...

MĂRIA
(surprinsă)

Cînd ?...

BRANGA
(același ton)

Mîne în zori facem cale întoarsă.

MĂRIA
(cu părere de rău)

Aracan de mine, Doamne. — Mîne ? De ce nu azi ?

BRANGA
(eludînd cu greutate)

Trebi multe, trebi grele, jupîniță. *(Îi dă ștergar...)* Mulțumesc.

MĂRIA

Să-ți fie de bine, căpitane. Iacă, poftim... *(Gest spre masă :)*

N-aștepta pre Ioniță.

(Ușa se deschide și intră BĂTRÎNUL urmat de IONIȚĂ.)

SCENA III

ACEIAȘI și CEI DOI

BĂTRÎNUL

(voios)

Ziua bună, drumeț drag.

BRANGA

(respectuos)

Mulți ani, prea cinstite...

BĂTRÎNUL

(mirat)

Dar nu spuseși, Ioniță, că veniși cu Branga !...

IONIȚĂ

(surîzînd)

Parcă mi-ai lăsat timp ?

BĂTRÎNUL

(rîde plin)

Drep îi ! Ce faci, căpitane ? Hai, pohtiți ! Uliuu ! ce puseși, Măria ? Lapte și caș ? Îs copii căpitanii ? Adă, fata moșului, mîncare de rumân ! (MĂRIA iese cu tava). Ia stați că cine știe ce mai aduce. *(Iese și el.)*

SCENA IV

IONIȚĂ — BRANGA

BRANGA

(insistînd)

Nu te mai ține, frate Ioniță, spune-i.

IONIȚA

(obosit de efort)

Mi-i greu... N-ai văzut cîtă bucurie că am venit ? Nu ne-am văzut de la Sfînta Măria a Mare... e anul.

BRANGA

(același joc)

Spune-i, mă frate-miu ! Spune-i ! Cît va afla mai din timp...

IONIȚĂ

(regret)

Are vreme să afle... Vestea-i scurtă ca zilele mele, ca bucuria lui...

BRANGA

(același joc)

Mîne în zori trebuie să fim dincolo de hotarul moșiei.

IONIȚĂ

(ton vag)

Pînă mîne...

SCENA V

ACEIAȘI — BĂTRÎNUL

BĂTRÎNUL

(aceeași bonomie)

V-o hi foame și pustia aia de țigancă abia de-a curățat fulgii puilor. Pînă una alta, Măria aduce îmbucătura răbdării, mi-eți spune ce mai iaste pre la Domnie și pîn-atunci s-or rumeni și puii.

BRANGA

(stînjenit)

Prea cinstite boierule, drept îi că n-am descălecat decît ca să schimbăm caii, dară, nu știu cum, numai foame nu...

IONIȚĂ
(idem)

Nici mie, taică, nu...

BĂTRÎNUL
(mirat dar nepărăsindu-și voioșia)

Ce voroavă ! Apoi de nu mi-oți goli cotețu de orătănii și o bute de vin, cum s-ar cunoaște că au descălecat doi voinici la Dragodana ?

(Intră MĂRIA cu tava cu mîncare, urmată de DINCĂ, cu urciorul cu vin.)

Ce vă pasă ?!... Îmbuibați, nu credeți drumeților !

(Către MĂRIA :)

Mai iute, iute, că n-ai nici un sfert din anii mei.

(MĂRIA așează mîncarea pe masă)

Ce umbli pre ouă, Dincă ?

DINCĂ
(convins)

Să nu se clatine vinu, Măria ta.

BĂTRÎNUL

Bună voroavă, Dincă, dar nu se potrivește, prostule, că l-ai clătinat cînd l-ai pus în urcior. Dar tu, ce cănute dăduși, Mărie ? Adă, fată, căni de vin, că doar nu-i împărtășanie. Pentru apă să ne dai aste coji de nucă.

BRANGA
(mai destins)

Tot voios, prea cinstite...

BĂTRÎNUL
(pitoresc)

Cît m-o ține picerele, mintea și mi-o hi flăcăul sănătos. Luați de colea, pohtiți. Nu turna, cioară, asta-i treabă boierească ; io cinstesc căpitanii. Ați adus tot ?

MĂRIA

Tot...

BĂTRÎNUL

Atunci pieriți !... Ușși !...

(Cei doi ies repede).

SCENA VI

ACEIAȘI

BĂTRÎNUL

(reluînd firul)

Dar tu, Ioniță fiule ? Îmbucă sau zii, dară nu sta.

IONIȚĂ

(silnic)

Mulțumesc, taică. Iată mănînc.

BĂTRÎNUL

Asta-i ciuguleală. Așa, căpitane. Tii ! ai ulceaua plină !...

IONIȚĂ

(efort)

Dară la Dragodana, taică, ce mai fu ? Îi doar anul de cînd...

BĂTRÎNUL

(pitoresc)

Ia te uită, căpitane Branga ! Vine el de la Domnie, unde îs atîtea trebi, de mi-a hi și mie să le aflu, și el... Ce vrei să hie în Dragodana ? Io, mă vezi ! Ai curții, întregi toți. Trei lupi beliți la stîna lui Suciu, de i-am schimbat pre cele două vulpi de ți le trimisei, scroafa — de o luai de la Tufescu, a fătat cinci codaci, oile-oi, mai bolîră ele, dar pusei pe țigancă de le descîntă și le trecu.

IONIȚĂ

(dus pe alte gînduri)

Pădurea ?

BĂTRÎNUL

Abia de primăvară tai partea dinspre Piscu-Cînelui. Tii ! iacă că uitai ! Ptiu !...

IONIȚĂ

Ce ?

BĂTRÎNUL

Păi, să trimăt veste lui Zenovie pădurarul că ați venit. Faceți o pîndă. A văzut urmă de urs înspre...

IONIȚĂ

N-avem vreme, taică.

BĂTRÎNUL

(îngînîndu-l)

N-avem vreme, taică ! Ce voroavă îi asta ?

BRANGA

N-avem prea... cins...

IONIȚĂ

Mîne, în zori, trebui să him trecuți de hotarul Dragodanei.

BĂTRÎNUL

(mirare plină)

Iaca na !...

BRANGA

(sumbru)

Trebui, preacinstite... Trebui, n-ar mai trebui.

BĂTRÎNUL

Ei că dacă-ți sta trei zile...

IONIȚĂ

Nu se poate, taică...

BRANGA

Nu se poate, preacinstit...

BĂTRÎNUL

(ușor mîhnit)

Apăi, de preacinstit ce sunt, vreți să-mi faceți ocara și să stați doar o noapte, ca la han ?...

IONIȚĂ

Dacă trebuie să...

BĂTRÎNUL

(scurt)

Care-s trebile ?

IONIȚĂ

(codit)

Măria sa, domnul ne-a învoit pre trei zile.

BĂTRÎNUL

Păi, cît spusei io.

IONIȚĂ

Nu, taică, — trei cu tot.

BĂTRÎNUL

Carele tot ?...

BRANGA

(rar și codit)

Apoi, una fuse venitul...

IONIȚĂ

(idem)

Alta, asta și-ntorsul... mîne...

(Tonul atrage atenția)

BĂTRÎNUL

(privind lung — schimbare totală de joc)

Mă, Ioniță fiule ! Mă, băiatul taichii...

IONIȚĂ

Ce-i, tată ?...

BĂTRÎNUL

Mă, tu ai ceva pre suflet.

IONIȚĂ

(apărîndu-se slab)

N-am nimic, taică.

BRANGA

(care a tot băut, izbucnind)

Are, preacinstite, are, că n-am hi gonit atît de la Tîrgoviște-ncoace.

IONIȚA
(reproș)

Frate Branga...

BRANGA
(dă cu palma de masă)

Iartă-mă, preacinstite, dară io taine nu pot ține.

BĂTRÎNUL
(neînțelegînd)

Taine ?...

IONIȚA
(taie vorba)

Iată, tată, ce-i... Domnul... *(Cu greutate și mai rar :)* mi-a dat sarcină grea.

BRANGA
(amar)

Sarcină !...

IONIȚA
(falsă simplitate)

Branga !
Da, tată. Mi-a dat sarcină grea și înainte de-a o împlini, s-au gîndit Măria sa că ți-ar face bucurie să mă vezi. Măria sa nu te-a uitat, tată, și...

BĂTRÎNUL
(bănuitor)

Ce sarcină ți-au dat ? Ce-i aceea și cît îi de grea ?

IONIȚA
(cu ton vag și gest idem)

Mă trimite departe...

BRANGA
(amar)

Departe rău...

BĂTRÎNUL

Că n-o hi la Chitai ?...

IONIȚĂ
(curmîndu-și efortul, spre BRANGA)

Spune tu, mă frati-miu.

BRANGA
(încurcat)

Preacinstite, fratele Ioniță...

BĂTRÎNUL
(nerăbdare)

Ei ?...

BRANGA

...au lovit oștean împărătesc.

BĂTRÎNUL

Cuum ?... *(în sens de „ce-nseamnă asta ?“)*

BRANGA
(simplu)

Cu palma și cu dreptate, dară omul era al beiului și păgînul s-au plîns pașalei de Nicopol.

BĂTRÎNUL
(îngrijat)

Și domnul nostru ?

BRANGA
(încurcat)

Măria sa au cercat toate cîte...

BĂTRÎNUL

Și n-au...

BRANGA

Au pus Măria sa în cumpănă taleri grei, satele ce au dat lui Ioniță după lupta cu Vodă Lupul, dară făr' de folos. Tot ce-au putut cumpăra...

BĂTRÎNUL

Așa...

BRANGA

...au fost o... păsuire.

BĂTRÎNUL
(demn)

Mulţumesc Măriei sale, dar bani dau eu, că mi-i fecior. *(Revenind :)* Şi cum au rămas tîrgul ?

BRANGA

Beiul nu vrea nimic alt decît...

BĂTRÎNUL

Ei ?...

BRANGA
(cu mare efort)

...capul celui ce-a lovit.

BĂTRÎNUL
(uluit)

Ca-pul ?...

BRANGA
(explicînd)

Păgînul are pizmă vechie pre Ioniţă.

IONIŢĂ
(brusc)

Branga !

BRANGA

...nu-i vina, că doar sluga a fost neobrăzată, ci ura lui păgînească.

BĂTRÎNUL
(îngăimat)

Dară domnul ? Voroveai de o păsuire...

BRANGA
(amărît)

Atît. — Ceste trei zile, cît să vie Ioniţă să-şi ia rămas bun...
(Bătrînul şi-a pierdut, gradat, cumpătul şi gesturile îşi cresc dezordinea.)

IONIȚĂ
(intervenind)

Liniștește-te, taică. Fii tare. *(Se duce spre bătrîn.)*

BĂTRÎNUL

Ioniță, Io...

IONIȚĂ
(ca un copil)

Iată vom sta împreună toată ziua, pînă mîne. Roagă-te, tată.
(Îl scoală și îl duce la icoană, unde tatăl îngenunchează, bolborosind. IONIȚĂ face semn lui BRANGA să-i părăsească. BRANGA iese.)

SCENA VII

IONIȚĂ — BĂTRÎNUL

BĂTRÎNUL
(deznădăjduit, debit precipitat)

Cu ce-am greșit, Doamne Dumnezeule? Bucuria și mîndria bătrîneților mele! Scapă-l, Doamne! Ia-mă pre mine! Fereca-voi doauă icoane în argint și le-oi trimite la Sfîntul Munte, ridica-voi beseareсă din jumătate avutul, din tot ce am... Ioniță, Ioniță... Doamne, îndură!...

IONIȚĂ

Taică! Liniștește-te. Așa a fost ursita... *(Îl ridică.)* mai bine să vorbim de cele toate, ce se cuvin făcute după ce...

BĂTRÎNUL
(privind spre ușa pe care a plecat BRANGA, apoi gîfîind)

Nu, nu! Îmi pierdusem mințile! Este scăpare! Măria sa au gîndit bine! Știau că pîn la urmă mi s-a lumina mințile! Ascultă! Îmbătăm pre Branga, încaleci, într-un ceas vine și pădurarul...

IONIȚĂ
(mustrător)

Tată!...

BĂTRÎNUL
(urmărindu-și ideea, repede, gîfîind)

...O iei pe la Piscu-Cînelui, iar după ce treci tu, vine pădurarul cu cai de schimb, merinde, și odată trecut, zvîrle podețu-n prăpastie. Să nu-ți ia urma.

IONIȚA

Ta...

BĂTRÎNUL
(același joc)

Pînă mîne ești acolo, urcat la stînă. Iei pre Vasilie baciul să te ducă pre drum scurt și ferit și seara te-i afla pre drumul Brașăului...

IONIȚA

Tată !...

BĂTRÎNUL

Acolo te duci la jupîn Fechetea. I-am ajutat și eu. De bani n-ai nevoie — iei acu șase pungi.

IONIȚA
(ton de protest)

Tată !...

BĂTRÎNUL
(închinîndu-se)

Așa. Mulțumescu-ți Ție Doamne că m-ai luminat și Măriei sale, că au avut gîndul acesta.

IONIȚA
(izbucnind)

Nu, tată... Măria sa n-au avut gîndul acesta !

BĂTRÎNUL
(trezit)

Cum ?...

IONIȚA
(apăsat)

Domnului am dat la plecare chezășia cinstei mele de oștean și...

BĂTRÎNUL

(îndîrjit)

Te dezleg io ! Io care te-am făcut, io care te-am cres...

IONIȚĂ

(același joc)

Nu ! La rîndul său, domnul au dat chezășie beiului cuvîntul Măriei sale ! Orice aș face altfel, ar însemna ocara Măriei sale.

BĂTRÎNUL

Aceea o răscumpăra-o Măria sa cu viața mea ! Mîne cînd s-ar trezi căpitanul m-aș da prins în locul tău. S-o mulțumi beiul și cu țeasta mea.

IONIȚĂ

(hotărît)

Nu se poate, tată ! Stăpînii Dragodanei au viețuit cu cinste, și acu...

BĂTRÎNUL

(reproș)

Și acu, tu vrei să lași Dragodana fără stăpîn ?

IONIȚĂ

Rămîi dumneata, tată !

BĂTRÎNUL

(același joc)

La ce rămîn ? Io îmi aveam rost pre lume să îngrijesc Dragodana pîn-ce, rostuindu-te, ai hi venit acilea să ții tu frîiele... *(Izbucnind iar :)* — Nu ! Trebuie să mă asculți ! În două zile ești la Brașău !...

IONIȚĂ

(nemaiputînd suporta)

Taci rogu-te, tată, taci !... *(se duce la ușă și o deschide).*

Frate Branga ! Frate Branga !

(Căpitanul BRANGA intră)

SCENA VIII

ACEIAȘI și BRANGA

BĂTRÎNUL

(scuzîndu-se)

Iartă, căpitane... durerea...

BRANGA

(cu înțelegere)

Preacinstite boierule, prea iaste mare nenorocirea pentru un suflet de om — cît de încercat ar hi el. Crede, preacinstite, că și eu...

BĂTRÎNUL

(a privit cu luare-aminte; și un zîmbet îi înflorește în colț de gură, falsă liniște)

Iată, acu m-am liniștit. Io cred că Dumnezeu va da și mai bun gînd Măriei sale și a îmbuna pre bei.

BRANGA

(conciliant)

Poate, pînă la urmă și-o arăta Dumnezeu puterea, preacinstite...

BĂTRÎNUL

(rînjind)

Dumnezeu... sau Necuratul, căpitane... Ehei! și puterea procletului e mare!

(Căpitanul BRANGA își face cruce și își scuipă în sîn)

Nu ți-i sete, căpitane? Mie mi-i. *(Îi întinde cana.)* Ciocnește ici. Vin vechi, vechi ca zilele mele bune... Ioniță fiule, aș zice o voroavă mai de taină căpitanului...

IONIȚĂ

(rămas stană, doar mîna pe mînerul hangerului îi trădează nerăbdarea, ton hotărît)

Tată, eu am avut o voroavă și am dat-o Măriei sale. Oricare alta e de prisos. *(Iese.)*

SCENA IX

BĂTRÎNUL și BRANGA

BĂTRÎNUL
(legînd vorbă)

Oare îți trăiesc părinții, căpitane ?

BRANGA

Muică-mea, preacinstite. Avem un petec de vie de la Drăgășani în sus, două poștii. Grijește dumneaiei de ea.

BĂTRÎNUL
(mirat)

Doar un petec, hai ?...

BRANGA

Taica n-a lăsat mai mult...

BĂTRÎNUL

Eh, ce n-au făcut dumnealui, vei face...

BRANGA

Din ce ? Viața la Curtea Măriei sale nu-i geaba...

BĂTRÎNUL

Și nici plata mare... știu...

BRANGA

M'de !

BĂTRÎNUL
(hotărîndu-se)

Și așa... Ei... Iacă ! io zic ca numai să vrei și cel petec de vie s-ar face cît să-l ocolești de-a călare o zi întreagă !

(Mirare din partea lui BRANGA).

Da, da, căpitane, iată, vorbim rituos, ostășește : Lasă-l pre Ioniță să treacă munții și... e nedrept, căpitane...

BRANGA

Preacinstite...

BĂTRÎNUL

(precipitat și insistent)

Dau tot ce am! Slugă mă fac! Ia-mă zălog pre mine! Ești și dumneata fiu, căpitane. Se stinge neamul ăsta... toți ctitorii Dragodanei... mă gîndesc și-mi înnebunește gîndul...

BRANGA

Boierule! Și mie mi s-a frînt sufletul și mi-am lăsat în inimă gînd bun, dar nevrednic. La popas, la Trei Cruci, m-am făcut că dorm și m-a vegheat. La schimbul cailor, de fu să trecem apa, am rămas în urmă și...!

BĂTRÎNUL

Și...

BRANGA

(gest de inutilitate)

Ioniță au trecut cu luntrea și m-a adăstat subt pom, pîn ce m-a trecut luntrașul și pre mine... Lui nu i s-a abătut gîndul de la voroava dată și mi-a fost și rușine și ciudă, boierule. Am spus apoi că nu cunosc calea, iar de-ar hi vrut să fugă, ar hi putut-o face de zece ori, nu o dată. Iacă! Ce n-am îndrăznit să-i spun eu, zi-i-o dumneata, boierule!

(Se scoală, face cîțiva pași și apoi hotărît.)

Ți-l aduc acu, spune-i... *(Iese.)*

SCENA X

BĂTRÎNUL, apoi MĂRIA

BATRÎNUL

(deschide ușa — dreapta — și strigă

înfundat : Mărie! — Mărie! *Intră MĂRIA)*

Spune-i lui Dincă să scoată murgii și să pună pre unul doi desagi cu pită, brînză, slană, o tărtăcuță cu vin și secura de urși. Să aștepte cu ei chitit, lîngă poiană. Cum a gătit caii, vii și-mi faci semn, de-i careva pre aci. Iute și nici o voroavă la nimeni! Țiganca trimite-o devale și oamenii la iaz. Să nu vadă nimeni.

(MĂRIA iese. BĂTRÎNUL se duce la lada de sub icoană, scoate

patru pungi, le pune într-un săculeț și dă să iasă, întîlnindu-se cu BRANGA și IONIȚĂ în ușă.)

SCENA XI

BĂTRÎNUL, IONIȚĂ, BRANGA

BĂTRÎNUL
(încurcat)

Vin îndată... puii ăia ! *(Iese.)*

IONIȚĂ
(privind lung după el)

Bietul taica !...

BRANGA

El, bietul ? Dar tu ?...

IONIȚĂ

Io ?... Pre mine nu m-a schimbat nimic. Lui, i-au luat Dumnezeu mințile !...

BRANGA

Mi le-a luat și mie, dară lui ?...

IONIȚĂ
(hotărît și apăsat)

Frate Branga...

BRANGA

Ce-i ?

IONIȚĂ
(privind spre ușă)

Pîn' nu se întoarce.

BRANGA

Ei ?...

IONIȚĂ
(ton scăzut)

Cînd... s-o sfîrși tot, cînd... să iei hoitul și să-l aduci aci.

BRANGA
(îndurerat)

Ioniță...

IONIȚĂ

Capul unge-l cu miere, să se păstreze, să intre în pămîntul Dragodanei așa cum...

BRANGA

Frate !...

IONIȚĂ

E cea din urmă vrere !

BRANGA

Așa va fi !

IONIȚĂ
(trist, rar, ezitat)

Dacă te duci cumva la Bănie la Craiova — și cată de te du, — vezi-o pre jupînița Măria și spune-i... că... mi-a fost dragă... și nu-i pomeni că ura beiului a fost din pricina ei... Așa a fost să fie !...

BRANGA
(izbucnind)

Și dacă mîne în zori nu pornește nimeni spre Domnie ?

IONIȚĂ
(deasupra vieții)

Unul va porni ! Cel de care Măria sa nu s-a îndoit cînd au dat cuvîntul său domnesc pașalei de Nicopol.

(BRANGA pleacă ușor capul.)

SCENA XII

ACEIAȘI și BĂTRÎNUL

BĂTRÎNUL
(falsă degajare)

Iaca, proștii ! Țineau puii, că se temeau să nu ne turbure.

IONIȚĂ

(hotărît și rar)

Tată, mîne în zori plecăm. Fratele Branga va avea grija creștinească și... în patru zile voi fi adus aci.

BĂTRÎNUL

(surprins)

Ioniță...

IONIȚĂ

Tată !...

BĂTRÎNUL

(enervîndu-se)

Cît timp trăiesc, io îs stăpînul și nimeni în Dragodana nu face decît voia mea ! Învățatu-te-am oare ceva, care să nu hie spre cinstea neamului nostru ?...

IONIȚĂ

(obosit)

Taică, fie-ți milă și nu căuta să-mi zdruncini hotărîrea. Taică, mîne beiul nu vreau să-și rîdă în barbă !

BĂTRÎNUL

(insistînd)

Mai amarnic nu și-ar rîde de-ar vedea că n-are ce cap tăia gîdele. Domnul, în marea-i înțelepciune, va găsi împăciuire beiului.

IONIȚĂ

(mustrător)

Crezi că-i de cinste, tată, să rămînă în neamul nostru povestea cestui căpitan fugit ca o muiere ? Cestui hoț al cuvîntului domnesc ? Crezi că ocara aceasta n-atîrnă în cumpăna neamului nostru ? Ostășească ar hi purtarea asta, taică ?...

BĂTRÎNUL

(ultim efort de împotrivire)

Nu-ți calci cuvîntul din semeție, dară îți calci neamul și datoria față de el ! Eu sunt neamul și io mă sting !

IONIȚĂ

Parcă io n-am avut gînd de casă, de temeinicie ? S-o fac unde ? Fugar prin cine știe ce meleaguri, purtînd ocara drept nume și mîhnirea drept suflet ?

BĂTRÎNUL
(dezarmat)

Doamne ! spune-i dumneata căpitane, spu...

BRANGA
(idem)

Ce să-i zic, preacinstite ? Pre mine, ce se petrecu la Curte, mă ului. Mintea-mi tot fuge sau șade-n loc, dar gînd nu leagă și-apoi Ioniță-i dîrz. Nice dumneata, cinstite, nici io... poate jupînița Măria, de-ar...

BĂTRÎNUL
(tresărind, bucuros)

Măria ? Atunci îi...

IONIȚĂ

Frate Branga !...

BRANGA
(încurcat)

Spuneam și io...

BĂTRÎNUL
(iluminat)

De ce nu spuseși, Ioniță ? Măria ? Doar e neam.

IONIȚĂ

Taică, nu... Măria...

BĂTRÎNUL
(precipitat)

Pleacă cu ea, vă dau acu...

IONIȚĂ

Taică, nu se poate și nici Măria nu-i...

BĂTRÎNUL

Ce nu-i ?...

IONIȚĂ

(tristețe simplă)

Nu, taică, mie mi-era dragă Măria lui Iani, din tîrgul Craiovii... dară n-a fost să fie...

BĂTRÎNUL

(rumegînd un gînd)

Măria ! *(Pauză în care timp fața se luminează de o speranță.)* Doamne, pogorîtu-ți-ai mila peste Dragodana ? *(Brusc :)* Ioniță !

IONIȚĂ

Taică ?...

BĂTRÎNUL

Nu, nu-s nebun, dar trebuie s-o iei.

IONIȚĂ

Nici Iani și nici Măria...

BĂTRÎNUL

Nu pe-aceea, pe-asta d-aici. Trebuie s-o iei ! N-avem popă — a plecat — dar naș a hi căpitanul și popa voi hi io.

BRANGA și IONIȚĂ

(surprinși)

Cinstite ! Taică ! Nu...

BĂTRÎNUL

(liniștit, ca descriind o viziune)

Nu, nu-s nebun. Mîne, cînd ai trece hotarul, spre curtea domnească, în pîntecul Măriei din Dragodana va rodi sămînța celui ce trebuia s-o stăpînească. Așa ! Trebuie ! Iacă o chiem. Mărie !... *(Merge spre ușă.)*

IONIȚĂ

Taică, dar biata nici nu mă...

BĂTRÎNUL

(oprindu-se)

Ce nu ?...

IONIȚĂ

Căsătoria e dragoste...

BĂTRÎNUL

(solemnitate simplă)

E șirul de vieți al neamului... și de mai e și dragoste...

IONIȚĂ

(insistînd)

Nici ea, nici eu, nu ne iubim.

BĂTRÎNUL

(pirzîndu-și răbdarea)

Parcă io am iubit-o pe mă-ta? Mi-a ales-o taica. Te-am făcut pre tine și tot șirul de războaie ale Măriei sale. Io n-am avut vreme de dragoste și cum nici ea viață lungă...

IONIȚĂ

E păcat, tată. E păcat de tinerelețe ei!

BĂTRÎNUL

Dară de-ale tale nu-i ?...

IONIȚĂ

(exasperat, căutînd o deturnare supremă)

N-ai harul preotului!

BĂTRÎNUL

(simplu, convins, dar defel retoric)

Am durerea. *(Iese încet în ușă și restrigă :)* Mărie!

SCENA XIII

ACEIAȘI și MĂRIA

MĂRIA

Iată-mă-s, am venit!

BĂTRÎNUL

(blînd)

Mărie. De cînd se prăpădiră ai tăi, găsit-ai acilea ce ți-a fost nevoia ?

(Între timp IONIȚĂ și căpitanul BRANGA s-au retras spre fund, nedumeriți și posaci.)

MĂRIA

(recunoscătoare)

Da, preacinstite, și...

BĂTRÎNUL

Bine ! Ioniță pleacă mîine în zori la... Domnie... și de-acolo... departe.

MĂRIA

(ușor regret)

Așa curînd ?...

BĂTRÎNUL

Tu, ascultă. Pleacă departe și... nu se știe niciodată vrerea Domnului.

MĂRIA

(reproș)

De ce-l lași, prea cin...

BĂTRÎNUL

Tu ascultă !

MĂRIA

Ascult prea...

BĂTRÎNUL

Ați copilărit aci.

MĂRIA

(amintirea o luminează)

Da...

BĂTRÎNUL

Ți-i drag ?...

MĂRIA

(codit, apoi scurt, precipitat)

Drag... dară el nu...

BĂTRÎNUL

Tu ascultă...

IONIŢA

(tresărind la auzul destăinuirei)

Taică...

BĂTRÎNUL

(acelaşi gest de tăiere a vorbei)

Şi tu ! *(întorcîndu-se spre fată)* Spune !

MĂRIA

(s-a dus spre IONIŢĂ)

...de 8 ani, la vară... îmi eşti...

IONIŢA

(duioşie tristă ; o prinde de mijloc frăţeşte)

Mărie !

BĂTRÎNUL

Lăsaţi astea. E grabă.

MĂRIA

Păi popa Ilie s-a dus...

BĂTRÎNUL

Ducă-se ! Veniţi la icoană !

(Aprinde făclia la candelă şi o dă lui BRANGA. Cei doi vin în faţa lui, le pune mîinile pe creştete. Cînd ruga se va sfîrşi, BĂTRÎNUL se va prelinge uşor, căzînd în genunchi cu faţa spre public, între capetele plecate ale mirilor îngenunchiaţi.)

Doamne ! nu sunt unsul Tău ! Nu-s vrednic să Te slujesc, dar prea mi-e mare năpasta, Doamne, şi prin ea, măcar o clipă îmi răscumpăr păcatele... Învredniceşte, Doamne, împlinirea rugii mele şi dă părinteştei mele binecuvîntări toată puterea. Îndură-Te, Doamne, de rîma ce sunt. Dă Doamne să se zămislească stăpîn nou peste Dragodana !...

Cortina

TABLOUL II

Cortina se ridică după o pauză de un minut. Același decor. Geana de zori se va opri prin fereastră pe capul CĂPITANULUI adormit cu coatele pe masă. În dreapta, primul plan, ȚIGANCA descîntă. În stînga, la icoană, cufundat, boierul se roagă. Cele două murmure, orchestrate, durează cinci secunde, ca treptat să se desprindă textul, crescînd clar, precedat de luminarea scenei, care, la ridicarea cortinei, este în semiobscuritate.

SCENA I

BĂTRÎNUL și ȚIGANCA

BĂTRÎNUL

(disperare stăpînită)

Fereca-voi trei icoane de argint : una pentru prunc, cealaltă pentru maică-Sa și ceea a Sfîntului Ioan Botezătorul, pentru fecioru-mi răposat. Îndură-Te, Doamne ! Feciorul mi-ai luat, durere bătrîneței mele ai dat, fie-ți numele binecuvîntat, Doamne ! Și pre Iov încercatu-l-ai și, ca Iov, te premăresc. Pogoară-ți mila, stăpîne, preste neamul ce-și pîlpîie lumina și crește, Mărite, flacăra nouă, întru proslăvirea Ta și stăpînirea Dragodanei. Fereca-voi trei icoane în argint, înălța-voi plumbuită turlă nouă și schit voi ridica. Dă-mi Doamme, neputința ologului, ciungenia ciungului, boală grea și suferință, dă-mi, dar adă, Doamne, fecior, să stăpînească aici !...

ŢIGANCA

(hieratică — fără declamaţie)

Am înfipt cuţitu-n pămînt,
Sămînţa să nu zboare-n vînt,
Precum ie-nfipt cuţitu-aci,
Sămînţa roditoare a fi,
Şi plod voinic şi-mbujorat
Nevasta va rodi.

Pocitură de noapte,
Pocitură de miazănoapte,
Pocitură de zi,
Pocitură de ce-i fi
De apă,
De vînt,
De auz,
De cuvînt,
De trup,
Te rup,
Aci de te-arăţi.

Descîntec ţi-am descîntat
Plodul să fie băiat
Băiatul să hie cocon
Coconul să hie boier
Să aibă trupu de hier
Iar sufletu-i fie-i curat
Şi luminat
Precum argintul strecurat.

Cum am spart urciorul
Să se ducă dorul
Celor răi, haini,
În pustietate,
Unde popa nu toacă,
Unde fata nu joacă,
În gura vîntului,
În burta pămîntului.
Descîntec ţi-am descîntat
Pruncul să hie băiat,
Băiatul să hie cocon,
Coconul să hie boier,
Să aibă trupul de hier,
Iar sufletu-i fie-i curat

Și luminat
Ca Maica Domnului
Ce l-au sortit
Ca maică-sa ce l-au rodit.

(Tot timpul descîntecului BĂTRÎNUL va fi atent, așteptînd cîntarea depărtată a cocoșului, care se aude o dată cu geana de lumină din fereastră.)

BĂTRÎNUL
(nerăbdător)

Smulge-l !...

ȚIGANCA
(a scos cuțitul simultan replicei BĂTRÎNULUI)

E luciu, Măria ta, ca cum l-aș fi înfipt în apă, nu în lut !

BĂTRÎNUL
(fericit)

Flăcău !...

ȚIGANCA

Cocon va fi !...

SCENA II

(Căpitanul se trezește. Văzînd pe boier, se îndreaptă de șale. ȚIGANCA iese. Rămîn BĂTRÎNUL și BRANGA.)

BRANGA

Ih... iartă, preacinstite...

BĂTRÎNUL
(blînd)

De ce n-ai vrut să odihnești ca oamenii ?...

BRANGA
(scuzîndu-se)

Credeam să pot veghea și io...

BĂTRÎNUL

Veghe ?! Vegheat-ai în somn, că somnul ți-a fost trudă, nu liniște.

(Cîntă cocoşul.)

Cocoşul dracului ! Să-l hi tăiat.

BRANGA

(sine, fereastră)

S-a luminat de-a binelea.

BĂTRÎNUL

(îndurerat)

S-a şi luminat...

BRANGA

Dară ei... ?

BĂTRÎNUL

(oftînd)

De-ar hi uitat că noaptea se sfîrşeşte...

BRANGA

(neconvins)

Poate că în aste două zile Măria sa să fi...

BĂTRÎNUL

(dezarmat)

Nu, căpitane. Lasă amăgirile. Toată noaptea m-am rugat şi mi-am măcinat mintea. Măria sa nu mi l-ar hi trimis de mai credea că-i vreo scăpare. Aşa a fost vrerea Celui de Sus, dar, de-mi va lua feciorul, îmi va păstra neamul.

BRANGA

Preacinstite, Dumnezeu...

BĂTRÎNUL

(simplu)

Dumnezeu m-a întărit, căpitane, şi mi-a alungat gîndul să-mi fac seamă o dată cu stingerea lui Ioniţă. Sînt sortit paznic, pînă în ziua cînd plămada acestei nopţi de jale va ajunge om şi m-oi lungi şi eu alături de Ioniţă.

SCENA III

ACEIAȘI — IONIȚĂ și mai tîrziu MARIA

(IONIȚĂ intră, dă să-și încingă sabia,[1] dar cînd să-și prindă cataramele, zîmbește trist, o desface și o întinde BĂTRÎNULUI.)

IONIȚĂ

Taică, să i-o dai cînd i-o veni vremea s-o poarte.

(BĂTRÎNUL o ia și pășind rar, solemn, ca o oficiere, o prinde sub icoană.)

Frate Branga, spune, rogu-te, să pună șeile pe cai.

BRANGA

Preacinstite boierule...

(Dă să-ngenunche, BĂTRÎNUL îl împiedică și îl strînge la piept. BRANGA iese.)

BĂTRÎNUL

Ioniță, băiatu' taichii...

IONIȚĂ

Fii tare, tată. Acum sunt și eu. Acu ți-o pot spune... Și mie mi-a fost dor de viață, de... fugă. Fire de om slab, netrebnic.

BĂTRÎNUL

(oftînd)

Om doar, Ioniță!

IONIȚĂ

Îmi venea la popas să tai chinga șeii lui Branga, să reped harapnicul în calul lui și s-o iau de-a călare dincolo de munți... La popas, la Trei Cruci, Branga dormea bietul...

BĂTRÎNUL

El, bietul?...

IONIȚĂ

El, taică, el, că nu știa ce gînduri frămîntau în mine...

BĂTRÎNUL

Ioniță...

IONIȚĂ

Acu s-au limpezit toate. *(Privind în gol, zîmbind trist :)* De primăvară va veni copilul...

BĂTRÎNUL

(cu speranță)

Da...

IONIȚĂ

(trist)

Fiu fără dragoste, venit fără alaiul de doruri, de așteptări, ofuri și vreri... fiu plămădit din hoit împerecheat cu țarina fetiei neîntinate a Măriei...

BĂTRÎNUL

Ioniță, dragule...

IONIȚĂ

Iartă-mă, taică. Ești singurul față de care mă pot arăta slab...

BĂTRÎNUL

Băiatul meu...

IONIȚĂ

(pierdut)

Pricepi, taică, că io nu voi putea spune niciodată vorba asta : băiatul meu ?

(Pauză după care IONIȚĂ se rupe de tristețea lui.)

Măria nu știe nimic. Nu i-am spus nimic. Pofta vieții ea mi-a crezut-o dragoste. Să nu-i spui povestea beiului, ci că m-a trîntit calul sau... *(Face un semn vag — în sens de „altceva".)* Să nu știe că n-au avut ce i s-ar hi cuvenit.

(Se îmbrățișează, apoi desfăcîndu-se, IONIȚĂ se întoarce spre ușă, o crapă și cheamă blînd :)

Mărie !

MĂRIA
(apare în ușă, fața îi e fericită)

Ioniță !...

IONIȚĂ
(blînd, falsă degajare)

S-au ivit de mult zorile și nici n-am pornit. Rămîi cu bine. Cînd voi sfîrși sarcina ce mi-au dat Măria sa, vin degrabă... *(O sărută.)* Degrabă, Mărie.

Cu bine, taică. Tot gîndul cu voi îmi va fi !...

(BĂTRÎNUL îi închină fruntea, își strînge mîinile într-o disperare abia stăpînită. MĂRIA zîmbește neștiutoare, ușor tristă, IONIȚĂ iese, coboară și cînd capul îi va ajunge în dreptul pragului, îl va întoarce într-o ultimă privire, apoi brusc va coborî treapta, astfel ca ultima vedere a lui să sugereze tăierea capului. MĂRIA se duce la fereastră, BĂTRÎNUL înaintează spre ușă, unde se oprește. Emoția îl face să se reazeme și silueta apare ca crucificată. — Ropot de cai ce se pierde. — Liniște. — BĂTRÎNUL se desprinde din ușă și se întoarce, venind spre mijlocul scenei, în vreme ce aceeași direcție a luat-o și MĂRIA. — Ajunsă în dreptul lui, MĂRIA își șterge o lacrimă, îi surîde cu efort. BĂTRÎNUL o sărută pe frunte, apoi lunecînd ajunge în genunchi în fața ei și cu privirea spre cer îi închină pîntecul.)

BĂTRÎNUL

Doamne, dă stăpîn peste Dragodana !...

Cortina

BIBLIOGRAFIE

A. SCRIERILE LUI ION ANESTIN

I. Volume și albume

Casa cu perdelele lăsate. Șasesprezece gravuri, București, Institutul Grafic „Luceafărul" 1929 ; semnat : Ion Valentin.

Cobai și felceri. Desene de Anestin, București, „Vremea", 1932.

De necredzut-a viață a dumnealui Ioniță căpitan de oaste, scrisă de dumnealui Iancu Zogravul, București, „Vremea", 1934.

Cetățeana Tallien, București, „Vremea", 1938.

Schiță pentru istoria teatrului românesc, București, „Vremea", [1938] ; ediția a II-a, 1944.

Dragodana, București, „Vremea", 1940 ; în colecția „Biblioteca teatrului contimporan".

II. Publicistica teatrală

Don Juan, în „Epoca", an. XXVII, nr. 209, 13 septembrie 1922, p. 2.

Teatru, în „Est-west", an. I, nr. 2, 1927 ; semnat : Pantalone.

Florette et Patapon, *3 acte de Hennequin și Pierre Veber la Parcul Oteteleșeanu*, în „Vremea", an. I, nr. 20, 5 iulie 1928, p. 3; semnat B.A.

Teatrul Cinema „Scala : Să nu te superi că te-njur. *Revistă în 6 tablouri de Nicon, Nican și Bodin*, în „Vremea", an. I, nr. 21, 12 iulie 1928, p. 3.

Rubinul prințului negru, *dramă pasională în 3 acte de Weathley*, în „Vremea", an. I, nr. 36, 25 octombrie 1928, p. 3; semnat : b. b.

Coriolan Secundus, *comedie în 3 acte de Mihail Sorbul*, în „Vremea", an. I, nr. 37, 1 noiembrie, 1928, p. 3 ; semnat : b. b.

Romeo şi Julieta *la Teatrul Naţional,* în „Vremea", an. I, nr. 38, 8 noiembrie 1928, p. 3; semnat: Reporterul B.

Fantoma celei care va veni *de d-l Victor Eftimiu la Teatrul Naţional* în „Vremea", an. I, nr. 47, 17 ianuarie 1929, p. 5.

Scrisoare către d. director al Teatrului Naţional, în „Epoca", nr. 10, 15 februarie 1929, p. 2; semnat: Iancu Spectatoru.

Viaţa e frumoasă, *comedie în trei acte de Marcel Achard,* în „Epoca", nr. 39, 21 martie 1929, p. 2; semnat: Ion Val.

Meşterul Manole *la Teatrul Naţional,* în „Epoca", nr. 54, 9 aprilie 1929, p. 2, semnat: i.v.

Topaze, în „Epoca", nr. 60, 16 aprilie 1929, p. 2; semnat: i. v.

Fratele păgîn, *la Teatrul Naţional,* în „Epoca", nr. 65, 21 aprilie 1929, p. 2.

Om şi supraom *de B. Shaw,* în „Epoca", nr. 78, 9 mai 1929, p. 2; semnat: i. v.

Bilanţ, în „Epoca", nr. 95, 31 mai 1929, p. 2.

Teatrele Maria Ventura, în „Epoca", nr. 179, 6 septembrie 1929, p. 2; semnat: i. v.

Stăpînul inimii sale, în „Epoca", nr. 192, 21 septembrie 1929, p. 2; semnat: Ion Valentin.

Prea iubitul Leopold *de Jean Sarment,* în „Epoca", nr. 205, 6 octombrie 1929, p. 2; semnat: i. v.

Karl şi Anna, în „Epoca", nr. 208, 10 octombrie 1929, p. 2; semnat: i. v.

Periferie *de Frantisek Langer,* în „Epoca", nr. 221, 25 octombrie 1929, p. 2.

Fraţi de cruce *de Paul I. Prodan,* în „Epoca", nr. 233, 8 noiembrie 1929, p. 2.

Mélo *de Henry Bernstein,* în „Epoca", nr. 245, 22 noiembrie 1929, p. 2.

Heidelbergul de altădată, în „Vremea", an. III, nr. 95, 3 ianuarie 1930, p. 5; semnat: Ion Valentin.

Spune-mi că sunt urît, *trei acte de Jacques Deval,* în „Vremea", an. III, nr. 96, 9 ianuarie 1930, p. 5, semnat: Ion Valentin.

Teatrul: mentalităţi şi subvenţii reduse, în „Vremea", an. III, nr. 97, 16 ianuarie 1930, p. 5; nesemnat.

Menaj de artişti, *un act de d-l Paul I. Prodan;* Omul zilei, *comedie în 3 acte de Ion Sân-Giorgiu; (Studio): (Teatrul Naţional):* Oameni feluriţi *de Anton Holban,* în „Vremea", an. III, nr. 98, 23 ianuarie 1930, p. 5; semnat: i. val.

Teatrul Ventura: Sfîrșitul Doamnei Cheney; Dardamelle; *(Studio):* Care din ele ? *(Teatrul Regina Maria):* *Hokus - pokus* în „Vremea", an. III, nr. 100, 6 februarie 1930, p. 7 ; semnat : i. val.

Locțiitorul, *comedie în trei acte de C. Martin*, în „Vremea", an. III, nr. 101, 13 februarie, 1930, p. 7 ; semnat : i. val

Sonata Kreutzer, în „Vremea", an. III, nr. 104, 6 martie 1930 p. 7 ; semnat : i. val.

Cuib de viespi, *comedie în 3 acte de Al. Kirițescu*, în „Vremea", an. III, nr. 105, 13 martie 1930, p. 7 ; semnat : i. val.

Pui de vultur, *dramă în 6 acte în versuri de Edmond Rostand.* Doamna cu camelii, *comedie în 5 acte de Madeleine Vionnet după drama lui Alexandre Dumas-fils*, în „Vremea", an. III, nr. 107, 20 martie 1930, p. 7; semnat : i. val.

Ultimele premiere în Germania, ibid.; semnat : I. t.a.

Mina de aur, *comedie de St. Costoff*, în „Vremea", an. III, nr. 109, 10 aprilie 1930, p. 7 ; semnat : i. val.

Maria Ventura, ibid., semnat : i. v.

Studioul dramatic al Teatrului Național, în „Vremea", an. III, nr. 112, 8 mai 1930, p. 7 ; semnat : i. v.

D-l Eftimiu și-a pierdut calmul, în „Vremea", an. III, 1930, nr. 114, 22 mai 1930, p. 7 ; semnat : i. val.

Sf. Francisc din Assizi, *dramatizare în 5 acte de d-l N. Iorga*, în „Vremea", an. III, nr. 115, 29 mai 1930, p. 7; semnat : i. val.

Pentru „Facla", în „Vremea", an. III, nr. 117, 12 iunie 1930 ; p. 7 ; semnat : Ion Valentin.

Pe marginea unei piese, în „Vremea", an. III, nr. 128, 28 august, 1930, p. 7 ; semnat : i. val.

Casandra, *piesă de d-l Nicolae Iorga ;* Vijelia *de Bernstein, (Teatrul Regina Maria)*, în „Vremea", an. III, nr. 129, 4 septembrie 1930, p. 6 ; semnat : i. val.

Cazul Camil Petrescu, ibid, nesemnat.

Teatrul Național : Industrie și comerț, *farsă de St. Snamone : Teatrul Regina Maria :* *Dictatorul* de *Jules Romains ; Teatrul Maria Vennura :* *Nu se știe* de *G. Bernard Shaw*, în „Vremea", an. III, nr. 130, 11 septembrie 1930, p. 6 ; semnat : i. val.

Teatrul Național : *Revizoru*, *satiră*, în „Vremea", an. III, nr. 131, 18 septembrie 1930, p. 6 ; semnat : i. val.

Teatrul Regina Maria: Étienne, *comedie de J. Deval*, în „Vremea", an. III, nr. 132, 25 septembrie 1930, p. 5; semnat: I. Val.

Teatrul Național: Iuliu Cezar, *tragedie în cinci acte de Shakespeare* în „Vremea", an. III, nr. 133, 2 octombrie 1930, p. 5, semnat: i. val.

Flacără sfîntă, *chestie misterioasă în destule acte de Somerset Maugham*, în „Vremea", an. III, nr. 134, 5 octombrie 1930, p. 7; semnat: i. val.

Piesele într-un act, în „Vremea", an. III, nr. 136, 9 octombrie 1930, p. 5; semnat: i. v.

Teatrul Ventura: Îndrăgostita *de Georges de Porto Riche*, *ibid.*, semnat: i. val.

Ansamblul german și actorii români, în „Vremea", an. III, nr. 137, 16 octombrie 1930, p. 5; semnat: Ion Valentin.

Ansamblul german și teatrul român, în „Vremea", an. III, nr. 138, 19 octombrie 1930, p. 5; semnat: i val.

Între Dante și I. Gr.-eul Melpomenei, în „Vremea", an. III, nr. 139, 23 octombrie 1930, p. 5; semnat: i. val.

Teatrul Maria Ventura: Cînd doi se ceartă, *comedie într-un act de Ion Minulescu;* Grand Hotel, *comedie în 3 acte de Paul Frank*, în „Vremea", an. III, nr. 141, 30 octombrie 1930, p. 5; semnat: i. v.

S.A.D.R., în „Vremea", an. III, nr. 142, 2 noiembrie 1930, p. 3; semnat: i .v.

Scandalul de la Teatrul Național, în „Vremea", an. III, nr. 143, 6 noiembrie 1930, p. 5; semnat: i. val.

Călătoria din urmă, *3 acte de R. C. Sherriff*, în „Vremea", an. III, nr. 144, 9 noiembrie 1930, p. 3; semnat: i. v.

I. Gr.-eul Melpomenei, în „Vremea", an. III, nr. 145, 13 noiembrie 1930, p. 5; semnat: i. v.

300.000 lei!, ibid., semnat: i. val.

Plecarea I. Gr.-eului, în „Vremea", an. III, nr. 146, 16 noiembrie 1930, p. 4; semnat: i. val.

Epigramistul Periețeanu-Narcis — I. Gr.-eul Melpomenei, în „Vremea", an. III, nr. 146, 16 noiembrie 1930, p. 4; semnat: i. val.

Direcția Teatrului Național, în „Vremea", an. III, nr. 148, 23 noiembrie 1930, p. 4; semnat: i. val.

Fata ursului, *cinci acte de dr. V. Voiculescu*, în „Vremea", an. III, nr. 150, 30 noiembrie 1930, p. 4, semnat: i. val.

Arlesiana, *5 tablouri de Alphonse Daudet, muzică de Bizet,* în „Vremea",an. III, nr. 152, 9 decembrie 1930, p. 4 ; semnat : i. val.

Teatrul Național : Evantaiul D-nei Wendermere, *piesă în patru acte de Oscar Wilde,* în „Vremea", an. III, nr. 153, 11 decembrie 1930, p. 5 ; semnat : i. val.

Teatrul Maria Ventura : Molima, *3 acte de Ion Marin Sadoveanu, ibid.* Dușmanca, *comedie în 8 tablouri de André Paul Antoine,* în „Vremea", an. IV, nr. 157, 1 ianuarie 1931, p. 11 ; semnat : i. val.

M. M. & co. (Jeunes filles des Palaces), *trei acte de Armont și Gerbidon,* în „Vremea", an. IV, nr. 158, 11 ianuarie 1931, p. 11 ; semnat : i. val.

Cruciata, *dramă în 3 acte de Lucian Blaga ;* Act venețian *de Camil Petrescu,* în „Vremea", an. IV, nr. 159, 15 ianuarie 1931, p. 5 ; semnat : i .val.

Willy, în „Vremea", an. IV, nr. 161, 22 ianuarie 1931, p. 7 ; semnat : b. b.

Insula, în „Vremea", an. IV, nr. 162, 25 ianuarie 1931, p. 7 ; semnat : i. val.

Teatrul Regina Maria : Pescuitorul de umbre, *în patru acte de Jean Sarment ;* Căzutul din lună, *comedie în 3 acte de Marcel Achard* în „Vremea", An. IV, nr. 163, 29 ianuarie 1931, p. 7 ; semnat : i. val.

R.U.R. (Rațional — Universal — Robot), *dramă în trei acte și un prolog de Karel Čapek, ibid.,* semnat : i. v.

Porumbița fără aripi, *piesă în trei acte de Ion Minulescu ;* Comedia zorilor *de Mircea Ștefănescu,* în „Vremea„ an. IV, nr. 166, 8 februarie 1931, p. 7 ; semnat : i. val.

Sam, în „Vremea", an. IV, nr. 167, 12 februarie 1931, p. 7 ; semnat : i. val.

Studio, ibid., semnat : i. v.

S.O.S., în „Vremea", an. IV, nr. 170, 22 februarie 1931, p. 6 ; semnat : i. v.

Teatrul Național : Vlad Țepeș, *6 tablouri de L. Dauș ; Teatrul Regina Maria :* Carnavalul copiilor *piesă în 3 acte de Saint-Georges de Bouhelier,* în „Vremea", an. IV, nr. 171, 28 februarie 1931, p. 7 ; semnat : i. val.

Teatrul Național : Florentina, *de Al. Kirițescu,* în „Vremea" an. IV, nr. 173, 5 martie, 1931, p. 5 ; semnat : i. v.

Teatrul Maria Ventura: A m i n t i r e a, *comedie dramatică în 3 acte de Denys Amiel; Teatrul Regina Maria:* P r i m a s o ţ i e, *comedie în 3 acte de John Erwin*, în „Vremea", an. IV, nr. 174, 8 martie 1931, p. 10; semnat: iv.

Generaţii, în „Vremea", an. IV, nr. 175, 12 martie 1931, p. 5; semnat: iv.

Repertoriul permanent, în „Vremea", an. IV, nr. 176, 15 martie 1931, p. 2; semnat: iv.

P r o f e s o r u l d e e n g l e z ă, *comedie în 3 acte de Regis Gignoux*, în „Vremea", an. IV, nr. 179, 26 martie 1931, p. 5; semnat: iv.

E l i s a b e t a R e g i n a A n g l i e i, *piesă în 12 tablouri de Ferdinand Bruckner*, în „Vremea", an. IV, nr. 180, 29 martie 1931, p. 4; semnat: iv.

Teatrul Ventura: S o v i e t u l c o p i i l o r, *comedie în 8 tablouri de Ed. Ch. Carpenter; Teatrul Regina Maria:* D e p u t a t u l B a r i c o u, *comedie de Jacques Deval*, în „Vremea", an. IV, nr. 183, 19 aprilie 1931, p. 11; semnat: i. val.

Teatrul Naţional: O v i d i u, *piesă în 5 acte, în versuri albe de d-l Niculae Iorga*, în „Vremea", an. IV, nr. 184, 26 aprilie 1931, p. 9; semnat: i. val.

Teatrul Naţional: M e z a l i a n ţ a, *comedie în trei acte de Bernard Shaw*, în „Vremea", an. IV, nr. 185, 1 mai 1931, p. 9-11; semnat: iv.

P o s t e-R e s t a n t e, *dramă în 6 tablouri de d. Isaia Răcăciuni;* D a i s y, *piesă într-un act de Tristan Bernard, ibid.*, semnat: i. val.

Teatrul Regina Maria: O l i m p i a, *piesă în trei acte de F. Molnar şi* U n, d o i, t r e i !, *comedie într-un act de F. Molnar*, în „Vremea", an. IV, nr. 186, 10 mai 1931, p. 10; semnat: ival.

Teatrul Maria Ventura: B a l t h a z a r, *comedie în trei acte de Léopold Marchand;* N u n t a l u i F i g a r o, *comedie în cinci acte de Beaumarchais;* H a m l e t, *tragedie în 5 acte de William Shakespeare*, în „Vremea", an. IV, nr. 187, 17 mai 1931, p. 11; semnat: i. val.

Conservator de „Artă" Dramatică, în „Vremea", an. IV, nr. 190, 7 iunie 1931, p. 7; semnat: iv.

P i e r r e s a u J a c k ?, *comedie în trei acte de Francis de Croisset*, în „Vremea", an. IV, nr. 191, 14 iunie 1931, p. 7; semnat: iv.

Reforma Conservatorului de dramă și comedie, în „Vremea", an. IV, nr. 193, 28 iunie 1931, p. 6 ; semnat : iv.

Teatrul Național : Chemarea codrului *de G. Diamandy ; Teatrul Regina Maria :* Salto mortale *de Burell ; Teatrul Maria Ventura :* Vocea *de Cocteau și* Medaliile bătrînei *de Barrie*, în „Vremea", an. IV, nr. 203, 6 septembrie 1931, p. 4 ; semnat : iv.

Burghezul gentilom, *comedie în 5 acte de Molière, în traducerea lui Dem. Theodorescu*, în „Vremea", an. IV, nr. 204, 13 septembrie 1931, p. 7 ; semnat : iv.

Teatrul Național : Pui de lup, *piesă în 3 acte de d-na Lucreția Petrescu ; Teatrul Maria Ventura :* Sexul slab, *comedie în 3 acte de Edouard Bourdet, în traducerea d-lui Mircea Ștefănescu*, în „Vremea", an. IV, nr. 205, 20 septembrie 1931, p. 7 ; semnat : iv.

Hoțul *de Bernstein, piesă în traducerea d-lui Radu Cioculescu;* Ana Karenina, *piesă în 6 acte de E. Guiraud*, în „Vremea", an. IV, nr. 207, 4 octombrie 1931, p. 7 ; semnat : iv.

Teatrul Național : Noaptea regilor, *comedie în 4 acte de* Shakespeare *și* Lu, *comedie în 3 acte și un epilog* de F. *Molnar, la Teatrul Maria Ventura*, în „Vremea", an. IV, nr. 209, 18 octombrie 1931, p. 7 ; semnat : iv.

Teatrul Maria Ventura : Scrisoarea *de Somerset Maugham ; Teatrul Național :* Maman Colibri *de Henry Bataille ; Teatrul Regina Maria :* Doi prieteni *de P. Wolff*,în „Vremea", an. IV, nr. 212, 8 noiembrie 1931, p. 12 ; semnat : iv.

Azilul de noapte, *piesă în patru acte de Maxim Gorki la Teatrul Național și* O gaură în perete *de Yves Mirande, comedie în trei acte la Teatrul Regina Maria*, în „Vremea", an. IV, nr. 216, 6 decembrie 1931, p. 9 ; semnat : iv.

Bourrachon, *comedie în 3 acte de Laurent Doillet*, în „Vremea", an. V, nr. 219, 1 ianuarie 1932, p. 4 ; semnat : ival.

Spre un stil teatral, în „Vremea", an. V, nr. 220, 10 ianuarie, p. 11 ; semnat : iv.

Poveste veche cu ambiții noui sau sucursala academică, în „Vremea", an. V. nr. 221, 17 ianuarie 1932, p. 8; semnat : i. val.

Idiotul, *dramatizare după romanul lui Dostoievski de Baculea ;* Cămila trece prin urechile acului, *comedie în 3 acte de F. Langer, ibid.* semnat : ival.

Moartea în concediu *de Alberto Cassella la Teatrul Regina Maria ;* Comedia încurcăturilor *de Shakespeare și* Căsătoria silită *de Molière, la Teatrul Național*, în

„Vremea", an. V, nr. 222, 24 ianuarie 1932, p. 9 ; semnat : ival.

Ancheta : Ce credeți despre înființarea „Academiei de studii teatrale" a Teatrului Național ?, în „Vremea", an. V, nr. 223, 31 ianuarie 1932, p. 8 ; semnat : i. val.

Sibyl (Val de căldură) *de Roland Perthewere la Teatrul Regina Maria ;* Zidirea Mînăstirii din Argeș, *un act și* Ultima rază, *5 acte de Neculai Iorga la Teatrul Național*, în „Vremea", an. V, nr. 224, 7 februarie 1932, p. 9 ; semnat : ival.

Teatrul în sală și istorie pe scenă, id., p. 12, semnat : iv.

Patima (La folle du logis) *de Frank Vasper la Teatrul Maria Ventura*, în „Vremea", an. V, nr. 225, 14 februarie 1932, p. 10 ; semnat : iv.

Intrigă și amor, *tragedie în 5 acte de Schiller, traducere de Emanoil Ciomac*, în „Vremea", an. V, nr. 226, 21 februarie 1932, p. 9 ; semnat : ival.

Dracul, *comedie în 2 acte de Mihail Sorbul, și* Șapte gîște potcovite *de Claudia Millian la Teatrul Național și* Noi trei, *comedie în 3 acte de Ion Iancovescu, V. Maximilian și chiar Charles Raimond la Teatrul Regina Maria*, în „Vremea", an. V, nr. 228, 6 martie 1932, p. 10 ; semnat : iv.

Criza, în „Vremea", an. V, nr. 229, 13 martie 1932, p. 8 ; semnat : I.A.

Amorul veghează, *comedie în patru acte de Robert de Flers și Gaston de Caillavet, la Teatrul Maria Ventura, ibid.*, semnat : i.v.

Judecătorul din Zalameea, *comedie* în trei acte de *Calderon de la Barca, la Teatrul Național, și* Parfumul nevestei-mi, *comedie în trei acte de Leo Lenz, la Teatrul Maria Ventura*, în „Vremea", an. V, nr. 230, 20 martie 1932, p. 9 ; semnat : i.v.

Punctul negru *de la Teatrul Național sau* Omul fără identitate, *trei acte, 6 tablouri, de Valeriu Mardare*, în „Vremea", an. V, nr. 231, 27 martie 1932, p. 9 ; semnat : i.v.

Teatrul Ventura : Tache, Ianke și Cadîr, *comedie în 3 acte* de d. Victor Ion Popa, în „Vremea" an. V. nr. 232 3 aprilie. 1932, p. 11 ; semnat : i. v.

Teatrul Național : Daniela sau Drumul prin ceață, *piesă în patru acte de d. Victor Eftimiu*, în „Vremea", an. V, nr. 233, 10 aprilie 1932, p. 11 ; semnat : i. v.

Teatrul Național: Apollonius din Tyane, *poem dramatic în trei acte de d. Adrian Verea*, în „Vremea", an. V, nr. 234, 17 aprilie 1932, p. 11 ; semnat : iv.

Program, în „Vremea", an. V, nr. 238, 22 aprilie 1932, p. 9 ; semnat : i.v.t.a.

Teatrul Regina Maria: La ordinele D-v. Doamnă, *comedie în 4 acte de Paul Geraldy și Robert Spitzer; Teatrul* Național: D-ale carnavalului, *comedie în 3 acte de I. L. Caragiale, ibid.*, semnat : Iv.

Fiasco, în „Vremea", an. V, nr. 242, 19 iunie 1932, p. 8 ; semnat : iv.

Teatrul Maria Ventura: Regele chibriturilor, *comedie în 3 acte de d-nii Victor Rodan și N. Constantinescu; Teatrul Regina Maria:* Domnișoara Nastasia, *piesă în trei acte de G. M. Zamfirescu*, în „Vremea", an. V, nr. 254, 11 septembrie 1932, p. 6.

Teatrul Regina Maria: Masca roșie, *farsă în trei acte de Emil și Arnold Goetz, în traducerea lui Ion Iancovescu*, în „Vremea", an. V, nr. 255, 18 septembrie 1932, p. 6 ; semnat : ival.

Teatrul Național: Candidat și deputat *de d. Sion*, ; Trei crai de la răsărit de B. P. Hasdeu și Harță răzeșul *de V. Alecsandri*, David Copperfield, *dramatizare de pe romanul lui Ch. Dickens, traducere de d. Mircea Rădulescu*, în „Vremea", an. V, nr. 256, 25 septembrie 1932, p. 6; semnat : ival.

Teatrul Maria Ventura: Mademoiselle, *3 acte de Jacques Deval, traducere de Ion Minulescu; Teatrul Regina Maria:* Etienne *de Jacques Deval; Teatrul Național:* Înșir'te mărgărite *de Victor Eftimiu; Teatrul Regina Maria:* Am ucis *de Maurice Rostand*, traducere, în „Vremea", an. V, nr. 257, 2 octombrie 1932, p. 9 ; semnat : i. v.

Teatrul Național: Manon Lescaut *piesă în 4 acte de Carl Sternheim; Teatrul Regina Maria:* Mătrăguna *de F. Geyer, după romanul lui* H. H. Evers, în „Vremea", an. V, nr. 259, 16 octombrie 1932, p. 8 ; nesemnat.

Teatrul Maria Ventura: Pasărea de foc, *piesă în 3 acte (cinci tablouri) de L. Zilahy*, în „Vremea", an. V, nr. 260 23 octombrie 1932, p. 8 ; semnat : iv.

Maestrul Paul Gusty, în „Vremea", an. V, nr. 261, 30 octombrie 1932, p. 10 ; semnat : iv.

Teatrul Național : Șarpele casei, *piesă în 3 acte de Vasile Leonescu, ibid.*

Teatrul Maria Ventura: Florăreasa (Pygmalion) *de G. B. Shaw; Teatrul Regina Maria*: Toto (Furtună într-un pahar cu apă) *de Bruno Frank*, în „Vremea", an. V, nr. 262, 6 noiembrie 1932, p. 10; semnat: ival.

Teatrul Național: Liga tinerimei, *comedie în 5 acte de Henrik Ibsen, traducere de Vasile Timuș*, în „Vremea", an. V, nr. 263, 13 noiembrie 1932, p. 8; semnat: ival.

Teatrul Regina Maria: Apostolul, *piesă în trei acte de d. Ion Sân-Giorgiu*, în „Vremea", an. V, nr. 264, 20 noiembrie 1932, p. 9; semnat: ival.

Teatrul Național: Titanic vals, *comedie în trei acte de d-nul Tudor Mușatescu*, în „Vremea", an. V, nr. 267, 265, 27 noiembrie 1932, p. 10; semnat: ival.

Teatrul Maria Ventura: Habakuk & comp., *comedie în trei acte de F. Cammerlohr, în traducerea d-lui Victor Rodan*, în „Vremea", an. V, nr. 266, 4 decembrie 1932, p. 10; semnat: i. val.

Teatrul Regina Maria: Trei și una, *comedie în 3 acte de Denys Amiel; Teatrul Național*: Ion, *dramatizare de pe romanul d-lui Liviu Rebreanu de d-l Mihail Sorbul*, în „Vremea", an. V, nr. 267, 11 decembrie 1932, p. 6; semnat: ival.

Un nou premiu teatral, în „Vremea", an. VI, nr. 270, 8 ianuarie 1933, p. 11; semnat: i.a.

Scurt bilanț pe 1932, *ibid.*, semnat: ival.

Teatrul Național: Vedenia, *piesă într-un act de I. Valjan*; Joc primejdios, *comedie într-un act de d-na Lucreția Petrescu, și* Găgăuță, *dramă într-un act de d. Val Mugur*, în „Vremea", an. VI, nr. 273, 29 ianuarie 1933, p. 8; semnat: i. val.

Domnia sa Domnul Alexandru Mavrodi, în „La zid!", nr. 10, [ianuarie] 1933.

Teatrul Maria Ventura: David Goldner, *dramatizare în 6 tablouri după romanul d-nei Irene Nemirovski de A. Pop Marțian; Teatrul Regina Maria*: Marchizul de Priola, *piesă în 4 acte de Henri Lavedan*, în „Vremea", an. VI, nr. 274, 5 februarie 1933, p. 8; nesemnat.

Teatrul Național: Theochrys, *dramă în versuri, în 5 acte, (11 tablouri) de d-l Victor Eftimiu*, în „Vremea", an. VI, nr. 275, 12 februarie 1933 p. 8; nesemnat.

25.000.000 — 10.000.000, în „Vremea", an. VI, nr. 276, 19 februarie 1933, p. 8; semnat: ival.

Teatrul Regina Maria: Femeia la volan, *comedie în trei acte de André Birabeau; Teatrul Maria Ventura*: Veninul, *piesă în trei acte de H. Bernstein*, ibid. semnat: i.a.

Teatrul Regina Maria: Omul fără identitate, *comedie în 6 tablouri de Valeriu Mardare*, în „Vremea", an. VI, nr. 278, 5 martie 1933, p. 14; semnat: ival.

Subvențiile, ibid., semnat: iv.

Teatrul Național: Gaițele, *piesă în trei acte de d. Alexandru Kirițescu; Teatrul Iancovescu*: Ingeborg (Alunița de sub fustă) *de Curt Götz, în traducerea d-lui Sică Alexandrescu*, în „Vremea", an. VI, nr. 279, 12 martie 1933, p. 9; semnat: ival.

Teatrul Național, în „Vremea", an. VI, nr. 281, 26 martie 1933, p. 8; semnat: ival.

Sala „Sindicatul ziariștilor": Vreții să vă jucați cu eu?, *clownescă în trei acte de Marcel Achard, în traducerea d-lui Mircea Ștefănescu; Teatrul Regina Maria*: Femeia zilei, *comedie în trei acte de Armont și Marchand, ibid.*, nesemnat.

Teatrul Iancovescu: Heloise s-a pocăit, *comedie în 2 acte de Alfred Savoir și* Vîrcolacul, *comedie în 3 acte de Rudolf Lothar; Teatrul Maria Ventura*: Cuceritorul, *piesă în 3 acte de George Bernard Shaw*, în „Vremea", an. VI, nr. 282, 2 aprilie 1933, p. 8.

Teatrul Național: Adevăratul Cristodulo, *comedie într-un act de d. Paul I. Prodan și* Generația de sacrificiu, *comedie în trei acte și un tablou de d. I. Valjan; Teatrul Regina Maria*: Voiaj de plăcere, *comedie în trei acte de R. Ostreicher și L. Hirschfeld; Teatrul Maria Ventura*: Riri, *comedie în 5 tablouri de F. Busch*, în „Vremea", an. VI, nr. 283, paști 1933, p. 23.

Teatrul Regina Maria: Heidelbergul de altădată, *comedie de W. Meyer-Förster; Teatrul Național*: Fîntîna Blanduziei *și* Piatra din casă *de V. Alecsandri*, în „Vremea", an. VI, nr. 285, 30 aprilie 1933. p. 9.

Incidentul de la Opera Română, în „Vremea", an. VI, nr. 286, 7 mai 1933, p. 8; semnat: ival.

Teatrul Național: Moartea lui Asur, *dramă în 5 acte de Neculai Iorga; Teatrul Ion Iancovescu*: Rumba *comedie în 3 acte de Lenz, ibid.*.

Teatrul Regina Maria: Mărgeluș, *comedie de A. de Herz; Teatrul Național*: Maria din Mangop, *piesă istorică în 5 acte în versuri de Mircea Rădulescu; Teatrul Maria*

Ventura: Cum vă place?, *comedie în 6 tablouri de Shakespeare; Teatrul Național:* Samson, *piesă în 3 acte de H. Bernstein*, în „Vremea", an. VI, nr. 306, 24 septembrie 1933, p. 11.

Între Operă și Excelența sa de operetă, în „Vremea", an. VI, nr. 307, 1 octombrie, p. 8; semnat: i.a.

Teatrul Regina Maria: Sărutul în fața oglinzii, *piesă în 8 tablouri de Fodor László, ibid.*, semnat: ival.

Teatrul Național: Rîpa, *piesă în 5 acte de d-nii Teodorescu G. Dem. și M. Riss-Karsky, dramatizată după romanul lui* Goncearov, în „Vremea", an. VI, nr. 308, 8 octombrie 1933, p. 8.

Un centenar, în „Vremea", an. VI, nr. 310, 22 octombrie, p. 8; nesemnat.

Teatrul Maria Ventura: Intimități, *în trei acte de Nöel Coward; Teatrul Național:* Violete de Parma, *un act de d. Val Mugur și* Căprița, *trei acte de d. Petre Drăgoescu*, ibid.

Tempi passati, în „Vremea", an. VI, nr. 311, 12 noiembrie 1933, p. 8; semnat: i.a.

Teatrul Regina Maria: Slujbaș la stat, *comedie în trei acte de W. Lichtenberger, ibid.*

Teatrul Național: Napoleon (Campo di Magio), *dramă în 8 tablouri de d-nii B. Mussolini și G. Forzano, tradusă de d-l Liviu Rebreanu*, în „Vremea", an. VI. nr. 314, 19 noiembrie 1933, p. 8.

Teatrul Ventura: Fericirea, *trei acte de Henry Bernstein*, în „Vremea": an. VI, nr. 315, 26 noiembrie 1933, p. 8.

Gémier, în „Vremea", an. VI, nr. 316, 3 decembrie 1933, p. 8; semnat: i.a.

Haidem la teatru, *un act de Valeriu Mardare;* Ulciorul sfărîmat *de Heinrich von Kleist;* Încercarea *de Marivaux*, în „Vremea", an. VI, nr. 317, 10 decembrie 1933, p. 9.

Teatrul Regina Maria: Luni la ora 8, *11 tablouri, adaptată de Jacques Deval; Teatrul Național:* ...Escu, *comedie în 3 acte de d. Tudor Mușatescu; Teatrul Ventura:* Miss Viteza, *comedie în 3 acte de G. Sila, M. Eiseman*, în „Vremea", an. VI, nr. 318, crăciun 1933, p. 25.

Teatrul Național: Dinu Păturică, *piesă în 4 acte de d-nii Adrian Maniu și Ion Pillat*, în „Vremea", an. VII, nr. 321. 14 ianuarie 1934, p. 8.

Teatrul Maria Ventura: Spioana, *6 tablouri de Jersey Tepa; Teatrul Iancovescu*: Bani peşin, *trei acte de Cammerlohr şi Ebermayer.; Teatrul Naţional*: Lăcustele: *comedie în 3 acte de d. Alex. Kiriţescu*, în „Vremea", an. VII, nr. 323, 28 ianuarie 1934, p. 8.

Teatrul Maria Ventura: Îngerul, *piesă de M. Lenghyel; Teatrul Naţional*: Richard *III de Shakespeare; Teatrul Regina Maria*: Conflict, *piesă în 8 tablouri de Max Alsberg*, în „Vremea", an. VII, nr. 325, 11 februarie 1934, p. 8.

Teatrul Naţional: Ploaie de aur, *comedie în 3 acte de Victor Eftimiu*, în „Vremea", an. VII, nr. 327, 25 februarie 1934. p. 8.

Teatrul Regina Maria: Desmierdări pierdute, *comedie în 3 acte de André Birabeau*, în „Vremea", an. VII, nr. 328, 4 martie 1934, p. 8.

Teatrul Maria Ventura: Crimă şi pedeapsă, *dramatizare de Gaston Baty după Dostoievski; Teatrul Naţional*: Catapeteasma ruptă-n două, *multe acte de dl. N. Iorga*, în „Vremea", an. VII, nr. 330, 18 martie 1934, p. 8.

Teatrul Naţional: Iuda, *piesă în cinci tablouri de G. Ciprian şi I. Luca*, în „Vremea", an. VII, nr. 331, 25 martie 1934, p. 9.

Teatrul Naţional: Cercul, *comedie de Somerset Maugham şi* O amică, *un act de Duiliu Zamfirescu*, în „Vremea", an. VII, nr. 333, 15 aprilie 1934, p. 12.

Alexandru Davila, în „Vremea", an. VII, nr. 355, 16 septembrie 1934, p. 10.

Teatrul Naţional: Neamul Şoimăreştilor, *dramă în 5 acte, 11 scene de d-nii Mihail Sorbul şi M. Sadoveanu; Teatrul Naţional*: Tinereţea unei regine, *comedie în 3 acte (7 tablouri) de Syl-Vara*, în „Vremea", an. VII, nr. 356, 23 septembrie 1934, p. 10.

Teatrul Naţional: Moşnenii, *piesă în 3 acte de d-l Sandu Teleajen; Teatrul Regina Maria*: Lume de hotel, *piesă în 16 tablouri de d-na Vicki Baum, traducere de d-na A. Maximilian*, în „Vremea", an. VII, nr. 358, 7 octombrie 1934, p. 11.

Teatrul Comoedia: Nu te mai cunosc!, *comedie în 3 acte de Aldo de Benedetti şi I. I. I.*, în „Vremea", an. VII, nr. 359, 14 octombrie 1934, p. 10.

Teatrul Naţional: Făcliile, *dramă de Henry Bataille, în traducere anonimă; Teatrul Vesel*: Birlic, *farsă adaptată după Arnold şi Bach de Tudor Muşatescu şi Sică Alexan-*

dresecu, în „Vremea", an. VII, nr. 361, 28 octombrie 1934, p. 8.

Teatrul Regina Maria: N i n o n, *comedie muzicală de Nöel Coward, traducere de d-na M. Polychroniade și dl. M. Eliade,* în „Vremea", an. VII nr. 362, 4 noiembrie 1934, p. 10.

Teatrul Comoedia: T o v a r ă ș i, *piesă în 4 acte de Jacques Deval,* în „Vremea", an. VII, nr. 363, 11 noiembrie 1934, p. 12.

Teatrul Național: I n s u l a, *piesă în 5 tablouri de Harald Bratt,* în „Vremea", an. VII, nr. 364, 18 noiembrie 1934, p. 10.

Teatrul Regina Maria: S p i o n a j, *piesă în 3 acte de d-nii Galar și Artu,* în „Vremea", an. VII, nr. 366, 2 decembrie 1934, p. 11.

Teatrul Național: K n o c k - o u t, *comedie în trei acte de d-nii G. Valentin și Crețoiu,* în „Vremea", an. VII, nr. 367, 9 decembrie 1934, p. 10.

Foi de bloc, în „Vremea", an. VII, nr. 368, crăciun 1934, p. 30; semnat: i.a.

Teatrul Național: I o n A n a p o d a, *comedie amară în 3 acte de d. G. M. Zamfirescu,* în „Vremea", Anul nou 1935.

Criza operetei, în „Vremea", an. VIII, nr. 370, 6 ianuarie 1935, p. 10.

Teatrul Național: B a n u l n - a r e m i r o s *de G. Bernard Shaw,* în „Vremea", an. VIII, nr. 371, 13 ianuarie 1935, p. 10.

Teatrul Regina Maria: R i ș c a, *comedie în 3 acte de Louis Verneuil,* în „Vremea", an. VIII, nr. 373, 27 ianuarie 1935, p. 10.

Teatrul Național: T r i c ă, *3 acte și un tablou de d. G. Crutescu; Teatrul Național: Jubileul lui Ion Brezeanu,* în „Vremea", an. VIII, nr. 374, 3 februarie 1935, p. 10.

4.500.000 + englezul român = Teatrul Banatului sau tragedia propagandistică, în „Vremea", an. VIII, nr. 376, 17 februarie 1935, p. 11.

Teatrul Național: M o n n a V a n n a, *piesă în 3 acte de Maurice Maeterlinck;* V i c l e n i i l e l u i S c a p i n *de Molière și* M o r c o v e l *de Jules Renard; Teatrul Regina Maria:* N ă d e j d e, *piesă in 5 acte de H. Bernstein,* în „Vremea", an. VIII, nr. 377, 24 februarie 1935, p. 13.

Teatrul Național: C a î n a i n t e, m a i b i n e c a î n a i n t e, *comedie în 3 acte de Luigi Pirandello, tradusă de Alex. Marcu,* în „Vremea", an. VIII, nr. 379, 10 martie 1935, p. 11.

Teatrul Vesel: C a p i t u l a r e a T i t i n e i, *comedie în trei acte de d-nii Benedetti, Zorzi, și Ion Iancovescu,* în „Vremea", an. VIII, nr. 380, 17 martie 1935, p. 11.

Inceputuri, ibid., nesemnat, p. 6—8.

Teatrul Național : Dridri, *piesă în 3 acte de dl. Ion Cantacuzino, după o temă de V. Alecsandri ; Teatrul Regina Maria :* Simunul, *piesă în 3 acte (13 tablouri) de H.R. Lenormand, trad. de M. Costinescu,* în „Vremea", an. VIII, nr. 381, 24 martie 1935, p. 11.

Chișinău - Craiova - Cernăuți, în „Vremea", an. VIII, nr. 382, 31 martie 1935, p. 11.

Teatrul Comoedia : Ploaie, *piesă în 3 acte de Somerset Maugham,* în „Vremea", an. VIII, nr. 383, 7 aprilie 1935, p. 11.

Teatrul Național : Sîngele lui Minos, *piesă în 5 acte de d. N. Iorga,* în „Vremea", an. VIII, nr. 384, 14 aprilie 1935, p. 11.

Teatrul Național : Penthesilea, *multe acte și mai multe tablouri de Kleist, în traducerea d-lui Em. Ciomac,* în „Vremea", an. VIII, nr. 386, 5 mai 1935, p. 11.

Teatrul Național : O sută de ani de teatru românesc; *Teatrul Excelsior :* Lohengrin, *comedie de A. Benedetti și I.I.,* în „Vremea", an. VIII, nr. 389, 26 mai 1935, p. 11.

Lepădări de sine și de milioane, în „Vremea", an. VIII, nr. 391, 10 iunie 1935, p. 11.

Teatrul Național : Avram Iancu, *dramă în zece tablouri de Lucian Blaga ; Teatrul Regina Maria :* Tessa, *dramă în 6 tablouri de Jean Giraudoux,* în „Vremea", an. VIII, nr. 406, 22 septembrie 1935, p. 11.

Teatrul Național : Cînd vița tînără înflorește, *comedie în trei acte de Björnstjerne Björnson, în traducere anonimă,* în „Vremea", an. VIII, nr. 409, 13 octombrie 1935, p. 10.

Teatrul Național : Gura de leu, *piesă în 6 tablouri de d-ra Ticu Archip ; Teatrul Regina Maria :* Bișonel, *comedie în 3 acte de Jean de Letraz,* în „Vremea", an. VIII, nr. 411, 27 octombrie 1935, p. 11.

Teatrul Național : Licuriciul, *tragicomedie în 3 acte de dl. Tudor Mușatescu,* în „Vremea", an. VIII, nr. 413, 10 noiembrie 1935, p. 10.

Teatrul Regina Maria : Nunta de argint, *piesă în 4 acte de S. Paul Geraldy ; Teatrul Național :* Umbra, *piesă în 6 tablouri de V. Voiculescu,* în „Vremea", an. VIII, nr. 416, 1 decembrie 1935, p. 10.

Teatrul Național : Casa Harvey, *frescă în 14 tablouri de C. R. Avery,* în „Vremea", an. VIII, 1935, crăciun 1935, p. 31.

Teatrul Național: R u y B l a s, *piesă în 5 acte de Victor Hugo; Teatrul Regina Maria:* L o z u l c e l m a r e, *comedie în 3 acte de Ferdinand Steeg,* în „Vremea“, an. IX, nr. 420, 12 ianuarie 1936, p. 10.

Teatrul Național: H a r a p a l b, *piesă în 7 tablouri (după Creangă) de d-na Nela Stroescu,* în „Vremea“, an. IX, nr. 421, 19 ianuarie 1936, p. 11.

Turneul Comediei Franceze, în „Vremea“, an. IX, nr. 423, 2 februarie 1936, p. 11; semnat: i.a.

Teatrul Național: B o r g i a, *piesă în 12 tablouri de Al. Kirițescu,* în „Vremea“, an. IX, nr. 425, 16 februarie 1936, p. 11.

Teatrul Național: V e s t e b u n ă, *piesă în 7 tablouri de Mircea Ștefănescu,* în „Vremea“, an. IX, nr. 428, 8 martie 1936, p. 11.

Turneul Comediei Franceze, în „Vremea“, an. IX, nr. 429, 15 martie 1936, p. 10.

A. de Herz, ibid., nesemnat.

Teatrul Regina Maria: I n i m a, *piesă în 5 acte de H. Bernstein,* în „Vremea“, an. IX, nr. 430, 22 martie 1936, p. 10.

Teatrul Național: U n b i e t m o ș n e a g ș i u n d o g e, *piesă în 5 acte de d. N. Iorga; Teatrul Vesel:* A e r o-G ă e ș t i, *prelucrare în trei acte de d-nii Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu,* în „Vremea“, an. IX, nr. 431, 29 martie 1936, p. 10.

Teatrul Național: G e n e r a ț i a d e s a c r i f i c i u, *3 acte și un tablou de I. Valjan;* V e s t e b u n ă, *piesă în 4 acte de Mircea Ștefănescu; Teatrul Regina Maria:* M i l i o n a r a, *piesă în 4 acte de Bernard Shaw,* în „Vremea“, an. IX, nr. 433, 19 aprilie 1936, p. 9.

Teatrul Național: C o n v e r t i r e a l u i F e r d i n a n d P i c ș o r a, *comedie în 3 acte de Frantisek Langer,* în „Vremea“, an. IX, nr. 435, 3 mai 1936, p. 11.

Teatrul Național: A p u s d e s o a r e, *dramă în 4 acte de Barbu Delavrancea,* în „Vremea“, an. IX, nr. 455, 20 septembrie 1936, p. 9.

Teatrul Regina Maria: N a p o l e o n u n i c, *piesă în 4 acte de Paul Raynal, ibid.*

Teatrul Comoedia: P r i m a z i d e p r i m ă v a r ă, *comedie în 9 tablouri de d-na Dodie Smith, în traducerea d-lui Tudor Mușatescu,* în „Vremea“, an. IX, nr. 456, 27 septembrie 1936, p. 11.

Opera, în „Vremea“, an. IX, nr. 457, 4 octombrie 1936, p. 10; semnat: i.v.

Teatrul Național: A v a r u l *de Molière, în traducerea d-lui Tudor Arghezi; Teatrul Regina Maria:* F i u l - m e u, D l. M i n i s t r u, *comedie de André Birabeau, ibid.*

Teatrul Național: T r o i l u s ș i C r e s i d a, *comedie în 3 acte de Shakespeare, în traducerea d-lui Em. Ciomac,* în „Vremea", an. IX, nr. 458, 11 octombrie 1936, p. 10.

Teatrul Național: L o u l o u P o p e s c u ș i M a n e c h i n u l s e n t i m e n t a l *de d. Ion Minulescu,* în „Vremea", an. IX, nr. 459, 18 octombrie 1936, p. 10.

Domnu' Pip, în „Vremea", an. IX, nr. 460, 25 octombrie 1936, p. 10.

Teatrul Național: O m u l ș i m a s c a, *5 acte și un prolog de Clement Dane, după Marlowe; Teatrul Vesel:* D u m n e z e u s ă - l i e r t e, în „Vremea", an. IX, nr. 461, 1 noiembrie 1936, p. 11.

Teatrul Comoedia: A b s e n ț e n e m o t i v a t e, *comedie în 3 acte (6 tablouri) de L. Bekeffy și Stella Adorjan, versiune românească de Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu,* în „Vremea", an. IX, nr. 464, 22 noiembrie 1936, p. 10.

Teatrul Național: J u c ă r i i s f ă r î m a t e, *comedie în 3 acte de d-l Caton Theodorian; Teatrul Vesel:* C ă l u g ă r u l d i n v e c h i u l s c h i t, *farsă în 3 acte de d-nii Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu,* în „Vremea", an. IX, nr. 466, 6 decembrie 1936, p. 11.

Teatrul Național: S t e l e c ă l ă t o a r e, *piesă în 5 acte de dl. V. Eftimiu,* în „Vremea", an. IX, nr. 467, 13 decembrie 1936, p. 11.

Teatrul Regina Maria: D e z i u a n e v e s t e - m i, *comedie în 15 tablouri de J. V. Vasary,* în „Vremea", an. X, nr. 469, 3 ianuarie 1937, p. 14.

Teatrul Național: P r i n ț u l c u d o u ă c h i p u r i, *basm în 9 tablouri de d-ra Margareta Miller-Verghi; Teatrul Comoedia:* P o v e s t e d e i u b i r e, *comedie în 8 tablouri de Fodor László, prelucrată de d-nii Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu după versiunea engleză a d-lui Henry Sherck,* în „Vremea", an. X, nr. 471, 17 ianuarie 1937, p. 8.

Teatrul Național: U n d u ș m a n a l p o p o r u l u i, *piesă în 5 acte de Henrik Ibsen,* în „Vremea", an. X, nr. 474, 7 februarie 1937, p. 9.

Teatrul Comoedia: O r a H, *comedie de Pierre Chaine, în traducerea d-lui Tudor Mușatescu,* în „Vremea", an. X, nr. 475, 14 februarie 1937, p. 11.

Noua lege a teatrului, în „Vremea“, an. X, nr. 478, 7 martie 1937, p. 10.

Teatrul Vesel: Scurt-circuit, *comedie în 3 acte de G. Costăchescu, ibid*; semnat: i.a.

Teatrul Regina Maria: Cloșca, *piesă în 4 acte de Edmond Conrad, traducere de d-na Marietta Sadova; Teatrul Național:* Oameni pe un sloi de ghiață, *piesă în 3 acte de Wilem Werner*, în „Vremea“, an. X, nr. 479, 14 martie 1937, p. 11.

Teatrul Național: Vreau să trăiesc, *piesă în 3 acte (4 tablouri) de d-na Claudia Millian*, în „Vremea“, an. X, nr. 481, 28 martie 1937, p. 11.

Teatrul Regina Maria: Lupul și sania, *comedie în 3 acte și o paranteză de d. Mircea Ștefănescu*, în „Vremea“, an. X, nr. 482, 4 aprilie 1937, p. 11.

Teatrul Național: Careta de aur, *un act de Prosper Mérimée și* Surîzătoarea doamnă Beudet, *tragicomedie în două acte de Denys Amiel și André Obey*, în „Vremea“, an. X, nr. 484, 18 aprilie 1937, p. 11.

Teatrul Comoedia: Floarea de lămîiță, *comedie în 3 acte de André Birabeau și Georges Dolley, ibid.*

Topaze, *patru acte de Marcel Pagnol*, în „Timpul“, an. I, nr. 4, 10 mai 1937, p. 6.

Noul vechi spectacol, în „Timpul“, an. I, nr. 7, 13 mai 1937, p. 2.

Topaze, *comedie în 4 acte de Marcel Pagnol*, în „Vremea“, an. X, nr. 487, 16 mai 1937, p. 11.

Constanță, în „Timpul“, an. I, nr. 12, 18 mai 1937, p. 2.

Statui de bronz și suflete de cîrpă, în „Timpul“, an. I, nr. 18, 24 mai 1937, p. 2.

Teatrul Regina Maria: Boubouroche, *piesă în două acte de Georges Courteline și* Răposata mama coniței, *un act de G. Feydeau*, în „Timpul“, an. I, nr. 20, 26 mai 1937, p. 8.

Premiul național de teatru, în „Timpul“ an. I, nr. 25, 31 mai 1937, p. 2.

Rîndul lor, în „Timpul“, an. I, nr. 36, 11 iunie 1937, p. 2.

Și burse, în „Timpul“, an. I, nr. 43, 18 iunie 1937, p. 2.

Preludiu la Studio, în „Timpul“, an. I, nr. 91, 5 august 1937, p. 2.

Teatrul Comoedia: Om de încredere, *comedie în 6 tablouri de Paul Armont, în versiunea românească a d-lor Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu*, în „Timpul“, an. I, nr. 92, 6 august 1937, p. 2.

În pragul stagiunei, în „Timpul", an. I, nr. 115, 29 august 1937, p. 2.

Teatrul Național: D e s p o t-V o d ă, *piesă în 5 acte de Vasile Alecsandri*, în „Timpul", an. I, nr. 134, 17 septembrie 1937, p. 2; în „Vremea", an. X, nr. 505, 19 septembrie 1937, p. 10.

Teatrul Regina Maria: K e a n, *piesă în 5 acte de Alexandre Dumas (prelucrată de Kasimir Edschmid)*, în „Timpul", an. I, nr. 136, 19 septembrie 1937, p. 6; în „Vremea", an. X, nr. 506, 26 septembrie 1937, p. 11.

Teatrul Național: P o v e s t e d e i a r n ă, *dramă în 5 acte de W. Shakespeare, în traducerea lui Dragoș Protopopescu*, în „Timpul", an. I, nr. 147, 30 septembrie 1937, p. 2; în „Vremea", an. X, nr. 507, 3 octombrie 1937, p. 11.

Studio Teatrul Național: C o n u L e o n i d a f a ț ă c u r e a c ț i u n e a *și* D-a l e c a r n a v a l u l u'i *de Caragiale*, în „Timpul", an. I, nr. 152, 5 octombrie 1937, p. 2; în „Vremea", an. X, nr. 508, 10 octombrie 1937, p. 11.

Studio Teatrul Național: G e o r g e ș i M a r g a r e t, *comedie în 3 acte de Gerald Savory*, în „Timpul", an. I, nr. 153, 6 octombrie 1937, p. 2; în „Vremea", an. X, nr. 508, 10 octombrie 1937, p. 11.

Teatrul Comoedia: C o n u L e o n i d a f a ț ă c u r e a c ț i u n e a, *comedie într-un act*, O n o a p t e f u r t u n o a s ă, *comedie în două acte de I. L. Caragiale*, în „Timpul", an. I, nr. 154, 7 octombrie 1937, p. 2; în „Vremea", an. X, nr. 508, 10 octombrie 1937, p. 11.

Teatrul Modern: N o a p t e a d e 1 3. . ., *aventură în trei acte de Michel Dulud*, în „Timpul", an. I, nr. 155, 8 octombrie 1937, p. 2; în „Vremea", an. X, nr. 508, 10 octombrie 1937, p. 11.

Teatrul Național: D u r n o a i a, *comedie în 4 acte de d. Mihail Sorbul*, în „Vremea", an. X, nr. 509, 17 septembrie 1937, p. 11.

Teatrul Regina Maria: F r a ț i i K a r a m a z o v, *dramatizare în 5 acte, după Dostoievski, de Jacques Copeau și Jean Crone*, în „Timpul", an. I, nr. 171, 24 octombrie 1937, p. 6; în „Vremea", an. X, nr. 511, 31 octombrie 1937, p. 11.

Teatrul Comoedia: A t e n ț i e l a v o p s e a, *comedie în trei acte de René Fauchois*, în „Timpul", an. I, nr. 178, 31 octombrie 1937, p. 6; în „Vremea", an. X, nr. 512, 7 noiembrie 1937, p. 2.

Studio Teatrul Național: P ă d u r e a s p î n z u r a ț i l o r, *piesă în 7 tablouri după romanul d-lui Liviu Rebreanu de d. Al.*

Mitric, în „Timpul", an. I, nr. 182, 4 noiembrie 1937, p. 2; în „Vremea", an. X, nr. 512, 7 noiembrie 1937, p. 2.

Teatrul Național: Cavalcada, *piesă în 14 tablouri de Nöel Coward*, în „Timpul", an. I, nr. 183, 5 noiembrie 1937, p. 6; în „Vremea", an. X, nr. 512, 7 noiembrie 1937, p. 2.

Teatrul Comoedia: Probleme de rezolvat, *comedie americană de Avery Hoppwood, în traducerea d-lor Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu*, în „Timpul", an. I, nr. 193, 15 noiembrie 1937, p. 2; în „Vremea", an. X, nr. 514, 21 noiembrie 1937, p. 11.

Studio Teatrul Național: Comedia fericirii, *piesă în 3 acte de Evreinoff, în traducere anonimă*, în „Timpul", an. I, nr. 199, 21 noiembrie 1937, p. 2; în „Vremea", an. X, nr. 515, 28 noiembrie 1937, p. 11.

Teatrul Național: Ion al Vădanei, *comedie în 3 acte de d. N. Kirițescu*, în „Timpul", an. I, nr. 210, 2 decembrie 1937, p. 2; în „Vremea", an. X, nr. 516, 5 decembrie 1937, p. 11.

Teatrul Regina Maria: Stăpîna din La Paz, *piesă în 3 acte de d-na Edith Ellis*, în „Timpul", an. I, nr. 212, 4 decembrie 1937, p. 2; în „Vremea", an. X, nr. 516, 5 decembrie 1937, p. 11.

Studio Teatru Național: Te-am cumpărat, *piesă în 3 acte de Stève Passeur*, în Timpul", an. I, nr. 217, 9 decembrie 1937, p. 6; în „Vremea", an. X, nr. 517, 12 decembrie 1937, p. 11.

Teatrul Național: Suflete tari, *dramă în 3 acte de d. Camil Petrescu*, în „Timpul", an. I, nr. 225, 17 decembrie 1937, p. 6.

Studio Teatrul Național: Actrița, *trei acte (5 tablouri) de Roland Schacht*, în „Vremea", an. XI, nr. 520, 9 ianuarie 1938, p. 10.

Teatrul Regina Maria: Oameni în alb, *piesă în 9 tablouri de Sydney Kingsley, în traducerea d-nilor Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu*, în „Timpul", an. II, nr. 265, 29 ianuarie 1938, p. 2; în „Vremea", an. XI, nr. 523, 30 ianuarie 1938, p. 11.

Teatrul Modern: Omul care a văzut moartea, *comedie în 5 tablouri de d. Victor Eftimiu*, în „Timpul", an. II, nr. 266, 30 ianuarie 1938, p. 8; în „Vremea", an. XII, nr. 524, 6 februarie 1938, p. 11.

Studioul Teatrului Național: Timpuri grele, *piesă în 3 acte de Edouard Bourdet*, în „Timpul", an. II, nr. 279, 12 fe-

bruarie 1938, p. 2; în „Vremea", an. XI, nr. 525, 13 februarie 1938, p. 11.

Teatrul Comoedia: Mansarda, *piesă în 3 acte (9 tablouri) de Alfred Gehry, în traducerea d-nilor Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu,* în „Timpul", an. II, nr. 281, 14 februarie 1938, p. 2; în „Vremea", an. XI, nr. 526, 20 februarie 1938, p. 11.

Teatrul Național: Sfîntul a biruit, *legendă în 3 acte (6 tablouri) de d. Marcu Beza și* Joc primejdios, *comedie într-un act de d-na Lucreția Petrescu,* în „Timpul", an. II, nr. 284, 17 februarie, 1938, p. 2; în „Vremea", an. XI, nr. 526, 20 februarie 1938, p. 11.

Teatrul Modern: Două duzini de trandafiri, *comedie în 3 acte de A. Benedetti și I.I.I.,* în „Timpul", an II, nr. 293, 26 februarie 1938, p. 2; în „Vremea", an. XI, nr. 527, 27 februarie 1938, p. 11.

Teatrul Liber: Rămînem prieteni, *comedie în 3 acte de Henry Jeanson, traducere de V. Timuș,* în „Timpul", an. II, nr. 302, 7 martie 1938, p. 2; în „Vremea", an. XI, nr. 529, 13 martie 1938, p. 10.

Studio Teatrul Național: Glumele destinului, *farsă în 3 acte (4 tablouri) de I. C. Aslan,* în „Timpul", an. II, nr. 303, 8 martie 1938, p. 2; în „Vremea", an. XI, nr. 529, 13 martie 1938, p. 10.

Teatrul Național: Madame Sans-Gêne, *piesă în 3 acte și un prolog de Victorien Sardou și Emile Moreau,* în „Timpul", an. II, nr. 306, 11 martie 1938, p. 2; în „Vremea", an. XI, nr. 529, 13 martie 1938, p. 10.

Teatrul Regina Maria: Răzbunarea lui Demostene, *comedie în 3 acte (5 tablouri) de Ugo Falena, în traducerea d-lui V. Maximilian,* în „Timpul", an. II, nr. 308, 13 martie 1938, p. 2.

Studio Teatrul Național: Cobaiul, *comedie în 3 acte de d. Th. Scorțescu,* în „Timpul", an. II, nr. 326, 31 martie 1938, p. 2; în „Vremea", an. XI, nr. 532, 3 aprilie 1934, p. 10.

Teatrul Comoedia: Ionescu G. Maria, *comedie în 3 acte de Tudor Mușatescu și Sică Alexandrescu, după Fodor László,* în „Timpul", an. II, nr. 332, 6 aprilie 1938, p. 2; în „Vremea", an. XI, nr. 533, 10 aprilie 1938, p. 11.

Teatrul Regina Maria: Ferestrele albastre *sau* Comedia aparențelor, *5 acte de d. Victor Eftimiu,* în „Timpul", an. II, nr. 335, 9 aprilie 1938, p. 2; în „Vremea", an. XI, nr. 533, 10 aprilie 1938, p. 11.

CUPRINS

CRONICI DRAMATICE
ARTICOLE. PORTRETE

DRAGODANA

Lector : CONSTANTIN MOHANU
Tehnoredactor : ELENA CĂLUGĂRU

Bun de tipar : 4.07.89
Coli ed. 26,50 Coli tipar 30

Tiparul executat sub c-da 28
la Întreprinderea Poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc Nr. 223 A
Republica Socialistă România